

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET SECONDAIRE
SPÉCIAL DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

UNIVERSITÉ D'ÉTAT DES LANGUES DU MONDE

LA FACULTE ROMANO –GERMANIQUE

**DÉPARTEMENT DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA
LANGUE FRANÇAISE**

Ergacheva Aziza Tolib qizi

**CARACTERE POETIQUE DANS LES CONTES DE CHARLES
PERRAULT**

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

Spécialité : 5120100– philologie et enseignement des langue (langue française)

**Le présent mémoire est attesté par le
département de la théorie et de la pratique
de la langue française**

Chef du département:

Docteur ès sciences philologiques

J. Yakoubov _____

DIRECTEUR DE MÉMOIRE :

_____ **Akromova F.**

– _____

“ _____ ” _____ **2015**

“ _____ ” _____ **2015**

Tachkent – 2015

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ ЖАҲОН ТИЛЛАРИ УНИВЕРСИТЕТИ

РОМАН - ГЕРМАН ФИЛОЛОГИЯСИ ФАКУЛЬТЕТИ

ФРАНЦУЗ ТИЛИ НАЗАРИЯСИ ВА АМАЛИЁТИ КАФЕДРАСИ

Эргашева Азиза Толиб қизи

ШАРЛЬ ПЕРРО ЭРТАКЛАРИНИНГ БАДИИЙ ХУСУСИЯТЛАРИ

**5120100-филология ва тилларни ўқитиш (француз тили) таълим
йўналиши бўйича бакалавр даражасини олиш учун ёзилган**

БИТИРУВ МАЛАКАВИЙ ИШИ

“ҲИМОЯГА ТАВСИЯ ЭТИЛАДИ”

ИЛМИЙ РАҲБАР

“Француз тили назарияси ва амалиёти”

кафедраси мудири

_____ **Ф. Н. Акромова**

_____ **ф.ф.д., проф. Ж. Якубов**

2015 йил “ _____ ” _____

2015 йил “ _____ ” _____

Тошкент – 2015

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	2-7
 CHAPITRE I. CONTE ET LITTÉRATURE DE JEUNESSE	
I.1 De la tradition orale à la littérature: l'oeuvre de Perrault.....	8-15
I.2 De la littérature populaire aux contes pour enfants	16-22
I.3 Une nouvelle forme narrative	23-29
 CHAPITRE II. LA PORTEE INITIATIQUE DU CONTE	
II.1 Les différents modes de réécriture.....	30-36
II. 2 La portée initiatique du conte	37-44
II. 3 Le loup entre tradition et modernité.....	45-56
 CONCLUSION	 57-60
 BIBLIOGRAPHIE	 61-63

INTRODUCTION

L’histoire du problème – Longtemps méprisé par la littérature générale en raison de son origine populaire, le conte a connu ces trente dernières années un regain d'intérêt général, autant de la part des milieux de la critique et de la recherche que du grand public. Cette attention nouvelle pour un genre qui a été l'apanage de la culture enfantine depuis le succès des *Contes* de Perrault témoigne de la capacité du conte à s'adapter à toutes les époques. La réécriture des contes que nous nous proposons d'étudier dans ce mémoire traduit un tournant dans l'évolution de ce genre, car ce phénomène florissant est relativement récent dans la littérature de jeunesse. Dans une approche à la fois historique, littéraire et ethnocritique, ce travail vise à étudier, à partir d'un corpus de livres pour enfants, les modes de détournement des contes classiques dans la littérature de jeunesse afin de savoir si la réécriture participe d'un renouvellement du genre. Le premier chapitre retrace l'évolution historique du conte depuis la tradition populaire orale jusqu'à la littérature et sa catégorisation comme genre exclusivement destiné aux enfants, montrant ainsi les liens qui existent entre le conte et la littérature de jeunesse.

L’actualité du thème choisi- Le conte connaît actuellement un engouement sans précédent auprès du grand public, en témoignent les recueils de contes publiés chaque année et les nombreux festivals de contes qui se tiennent en Europe, attirant toujours plus de monde. Ainsi, Olivier Piffault note que « le milieu du conte, sorti au cours des années soixante-dix des cercles universitaires ou régionalistes pour toucher le grand public et ces intermédiaires que sont bibliothèques, musées et centre culturels, se caractérise (...) par sa richesse et sa diversité». Toutefois, malgré la réhabilitation dont il commence aujourd'hui à être l'objet après avoir longtemps été considéré comme un sous-genre littéraire, le conte, de par son lectorat, est encore étroitement lié à la notion d'enfance. Ainsi, qu'ils soient écrits d'après les récits de Perrault ou des frères Grimm, les livres de contes sont presque exclusivement publiés à l'usage des très jeunes et ils continuent

à jouer un rôle prépondérant dans la culture enfantine, ce qui explique sa présence si importante en littérature de jeunesse. En s'appropriant le conte, celle-ci a en effet hérité d'un patrimoine culturel extrêmement riche, dont les contes dits « classiques » (principalement issus du répertoire de Perrault), constituent la plus grande partie.

Les buts et les tâches qui se posent- Au XX^{ème} siècle, parallèlement à l'explosion de la littérature de jeunesse, l'avènement du conte pour enfants comme produit commercial s'est caractérisé par la multiplication des collections de contes et la modernisation des illustrations afin de les rendre plus attrayantes pour le jeune public. Dominique Demers écrit à ce sujet qu' « en littérature de jeunesse, le défi consiste à trouver une histoire intéressante pour les jeunes mais aussi une façon de raconter cette histoire qui les touchera, les captivera, les étonnera. » C'est ainsi qu'il est possible de trouver aux rayons jeunesse des bibliothèques et des librairies une dizaine de collections différentes qui racontent l'histoire du Petit Chaperon rouge ou de Cendrillon. Depuis une trentaine d'années, un phénomène tout à fait nouveau a fait son apparition en littérature de jeunesse, à savoir la réécriture des contes classiques. Celle-ci est aujourd'hui considérée comme « une valeur sûre et [qui] plait toujours », et un magazine français parle même des « contes à rebours » et des « classiques relookés » comme de « la tendance du jour de la culture jeunesse ». Devant tant de succès, plusieurs chercheurs spécialistes de la littérature de jeunesse ont commencé à s'intéresser à ces réécritures, parlant aussi bien de « détournement » que de « réinvention », de « variations » ou de « transfiguration » des contes. Ainsi, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*.

L'objet de la recherche- L'étude que nous allons mener se base sur deux niveaux de corpus: le premier niveau, soit le corpus primaire, regroupe les contes classiques originaux, la plupart issus des *Contes de ma Mère l'Oye* de Perrault, et parfois des *Contes du Foyer* des frères Grimm, ainsi que de la tradition populaire anonyme. C'est à ce corpus primaire que nous nous référerons constamment lors de l'étude de notre corpus principal, qui regroupe une sélection de récits pour la

jeunesse désignés par le terme de contes détournés. Bien que cette liste soit loin d'être exhaustive, en raison du nombre d'ouvrages qui ont un lien plus ou moins direct avec la réécriture des contes et qui sont publiés chaque année sur le marché de l'édition pour la jeunesse, nous nous sommes efforcés de présenter un assez large panorama de ce que nous avons pu trouver au cours de notre recherche bibliographique. En effet, même si la réécriture contemporaine des contes existe majoritairement dans les livres d'images, elle se retrouve également dans les pièces de théâtre, les romans, les bandes dessinées et même la poésie. Toutefois, en raison de l'ampleur de l'étude qu'il faudrait consacrer à tous ces genres, nous avons choisi de concentrer notre travail uniquement sur les livres d'images, qui présentent des histoires généralement brèves et s'adressent à un public du primaire (de 5 à 9 ans), plutôt qu'aux romans et aux recueils, qui s'adressent à un public du secondaire (10 à 15 ans).

Les références – En établissant une classification thématique des ouvrages sélectionnés, nous avons distingué cinq catégories de récits à l'intérieur desquelles nous avons créé des sous-catégories. Les deux premières catégories regroupent les contes détournés proprement dits, à savoir des récits qui reprennent le schéma, la structure et les personnages d'un conte explicitement nommé. La première catégorie s'intitule « Autour du Petit Chaperon rouge », car il s'agit d'histoires se rapportant au seul conte du *Petit Chaperon rouge* (en raison de leur grand nombre, nous avons décidé de les regrouper en une catégorie distincte afin de les analyser à part). La seconde catégorie de notre corpus regroupe donc les autres contes détournés que nous avons retenus pour notre étude (*Blanche-Neige*, *La Belle au bois dormant*, *Barbe-Bleue*, *Les trois petits cochons*, *Hansel et Gretel*, *Le loup et les sept chevreaux*, *Cendrillon*, *Le chat botté*).

Les méthodes utilisées- nous avons considéré l'ensemble des modifications et des bouleversements majeurs qui interviennent dans les fondements structurels, symboliques et sémantiques des contes classiques. Mais au-delà de la réécriture, ce travail nous a permis de cerner l'évolution du rôle culturel et social du conte au gré des époques, compte tenu de la place

prépondérante qu'il a toujours eue dans la société, puisque « les contes traditionnels et les contes de fées ont toujours été le reflet des coutumes, des rituels et des valeurs, dans le processus civilisateur propre à un système social ».

En premier lieu, nous avons vu comment le conte oral traditionnel a fait l'objet d'une récupération initiée par Perrault et poursuivie quelques siècles plus tard par les frères Grimm, avant d'être ensuite récupéré par la littérature de jeunesse, qui en a fait un genre exclusivement destiné aux enfants et qui a continué à censurer et à altérer les motifs hérités de la tradition orale.

La valeur théorique- l'analyse des récits du travail que nous avons menée sur la base de plusieurs éléments caractéristiques du conte merveilleux, comme le rôle des personnages et la structure, nous a montré qu'il existait différents niveaux de détournement. Ainsi, dans le cas de certains livres qui s'adressent à des lecteurs d'un très jeune âge, il est plus approprié de parler d'une réécriture ludique que d'un détournement parodique, étant donné le caractère inoffensif de ces réécritures. Nous avons également constaté que la réécriture aboutit à une forme de récit qui ne possède plus la fonction traditionnelle du conte, dans la mesure où la dimension pédagogique disparaît au profit de la dimension humoristique et divertissante, et où les personnages n'ont plus de fonction symbolique. A l'inverse, nous avons vu que certains auteurs utilisent la réécriture pour dénoncer dans leur récit l'idéologie des contes qu'ils jugent arriérée, ce que confirment les propos de Jack Zipes : « les histoires traditionnelles sont transformées de telle sorte que leur contenu répressif en devient subversif. Le renversement des formes, des personnages et des motifs est pratiqué avec l'intention d'élargir la possibilité de remettre en question le discours du conte de fées à propos du processus de civilisation ».

La valeur pratique- les contes détournés n'ont plus le rôle initiatique que les contes traditionnels possèdent, ils jouent néanmoins un rôle culturel non négligeable auprès des enfants, puisqu'ils constituent des outils pédagogiques utilisés par les enseignants et les bibliothécaires pour organiser des activités de lecture avec de jeunes enfants. Ainsi, certaines activités d'écriture où, sur le modèle d'un conte détourné, les enfants peuvent à leur tour faire leur propre réinvention du

conte permettent de stimuler leur imagination. Par conséquent, la réécriture des contes doit être abordée « comme un jeu, comme construction d'un code, construction ludique car inscrite dans le système ludique d'une époque déterminée¹». Le conte merveilleux, appelé aussi « conte de fées» à partir du XVI^e siècle, est la forme la plus célèbre du conte populaire, et il constitue le type narratif sur lequel se concentrera le présent travail puisque c'est le plus répandu dans les livres de contes pour enfants. Néanmoins, il ne faut pas oublier que « les contes merveilleux, auxquels nous avons parfois tendance à assimiler tous les contes populaires, ne constituent en fait qu'une petite partie du répertoire», et que la variété de types narratifs existants sous la forme de contes populaires a été occultée par la seule forme du récit merveilleux, qui a fait entrer le genre du conte dans la littérature, sous la plume de Charles Perrault.

La structure et volume de la recherche. Notre mémoire de fin d'étude se compose de l'introduction, de deux chapitres, de la conclusion et de la bibliographie. Dans l'introduction il s'agit du choix et de l'actualité du thème, de la définition de l'objet, du but et des tâches de la recherche, des valeurs théoriques et pratiques du travail.

Dans le premier chapitre retrace l'évolution historique du conte depuis la tradition populaire orale jusqu'à la littérature et sa catégorisation comme genre exclusivement destiné aux enfants, montrant ainsi les liens qui existent entre le conte et la littérature de jeunesse. Après avoir esquissé un panorama des modes de détournement présents dans les récits du corpus, le second chapitre rappelle les principales théories sur la réécriture en littérature. Il se concentre ensuite sur l'analyse des contes détournés à partir des principales composantes du conte merveilleux (espace-temps, personnages et structure). Il s'avère alors que la réécriture conduit à un bouleversement de la forme, des motifs et de la fonction des contes d'origine, puisque sa visée est essentiellement divertissante et ludique. Le dernier chapitre, à teneur plus ethnocritique, se consacre entièrement à l'étude du

¹ Selon la formule de Michel Picard, *La fee/lire comme jeu*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Critique », 1986, cité dans I. Perrot, *op.cit.*, p. 103.

Petit Chaperon rouge, en montrant la fonction initiatique qu'il possède dans la littérature orale et en expliquant la signification symbolique incarnée par la figure du loup dans l'imaginaire collectif traditionnel. À la lumière des analyses du travail, il apparaît que la plupart des réécritures de ce conte provoquent son appauvrissement ou tout du moins son altération, dans la mesure où le loup n'est plus générateur d'angoisse pour les lecteurs.

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

CHAPITRE I. CONTE ET LITTÉRATURE DE JEUNESSE

1.1 De la tradition orale à la littérature: l'oeuvre de Perrault.

Dans l'introduction à son livre *Le conte populaire*, Michèle Simonsen cite le Dictionnaire *Le Petit Robert* qui définit le conte en ces termes: «récit de faits, d'événements imaginaires destinés à distraire²». Elle précise cependant que cette définition correspond au sens moderne du mot, qui désigne le conte comme un récit purement fictif, mais que celui-ci a longtemps eu un double sens, soit à la fois celui de « récit de choses vraies » et de « récit de choses inventées ». De nos jours, il n'existe plus aucune ambiguïté à propos de la notion de conte, et « diverses expressions courantes: 'conte de bonnes femmes', 'conte à dormir debout' soulignent bien l'élément mensonger, fictif, qui entre dans l'acceptation du mot à l'époque moderne ». Le caractère purement fictif du conte le distingue donc d'autres genres narratifs comme le mythe, qui « symbolise les croyances d'une communauté », et la légende, qui « est le récit d'événements considérés par le locuteur et les auditeurs comme véridiques ». Quant aux origines du conte, elles suscitent encore bien des interrogations auprès des folkloristes, même si l'on sait que « le conte populaire s'est transmis par voie orale tant qu'il a fait partie d'une culture vivante³ » dans laquelle il avait un rôle social fondamental à jouer. De par ses origines, le conte fait donc partie intégrante de la tradition orale car il est né de l'oralité, mais par son histoire, il est indissociablement lié à la littérature écrite puisque c'est sa mise à l'écrit au XVII^e siècle qui a permis sa diffusion à grande échelle. De fait, Michèle Simonsen résume bien cette dualité complexe, lorsqu'elle écrit qu'« en tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite ». Toutefois, selon elle, « la tradition orale définit le conte selon des critères légèrement différents et bien plus précis [que la littérature] », et elle-même définit le conte populaire comme « un conte qui *sedit*

² Michele Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, « Littératures Modernes », 1984, p. 9.

³ M. Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, p. 14.

etse transmet oralement », par opposition au conte produit par la littérature écrite. Par conséquent, «c'est par référence au conte populaire de la tradition orale que le conte littéraire aura quelque chance d'être cerné avec précision ».

Défini par Marc Soriano comme « une forme esthétique qui suppose une organisation complexe de motifs et de traits », le conte recoupe de nombreux types de récits que le célèbre catalogue de contes populaires de Aarne et Thompson, utilisé comme outil de référence par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze pour le catalogue des contes populaires français, a tenté de classifier en distinguant, d'une part, les différentes catégories de contes (conte d'animaux, conte religieux, conte facétieux...) et, d'autre part, en inventoriant des contes-types en fonction des motifs et de la structure qui leur sont propres. Le conte merveilleux, appelé aussi « conte de fées» à partir du XVI^e siècle, est la forme la plus célèbre du conte populaire, et il constitue le type narratif sur lequel se concentrera le présent travail puisque c'est le plus répandu dans les livres de contes pour enfants. Néanmoins, il ne faut pas oublier que « les contes merveilleux, auxquels nous avons parfois tendance à assimiler tous les contes populaires, ne constituent en fait qu'une petite partie du répertoire⁴», et que la variété de types narratifs existants sous la forme de contes populaires a été occultée par la seule forme du récit merveilleux, qui a fait entrer le genre du conte dans la littérature, sous la plume de Charles Perrault.

La mise à l'écrit des contes populaires et leur diffusion dans les milieux ruraux s'est faite dès le début du XVII^e siècle avec la collection de livres la *Bibliothèque Bleue*, qui, selon Catherine Sevestre, a « révolutionné la culture populaire, jusqu'à uniquement orale ». Le contenu de cette collection de livres « destinés à un public peu fortuné et peu instruit» était très divers, puisqu'on y retrouvait toutes les formes du conte populaire oral ainsi que des récits courtois, mais on peut déjà parler ici de littérature écrite. Outre la littérature de colportage, des auteurs italiens comme Boccace, Straparola ou Basile (dont Perrault s'est largement inspiré) ont dès le XIV^e siècle mis par écrit des contes issus de la tradition orale.

⁴ M. Simonsen, *Le Conte populaire, op. cit.*, p. 16.

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

Les contes merveilleux oraux qui circulaient dans les sociétés rurales étaient d'abord destinés à un public adulte « dits par et pour des adultes » et seule une petite partie de ce répertoire (contes d'animaux, de divertissement, comptines) était réservée aux enfants. Dans les *Contes* de Perrault, ces récits d'enfance côtoient ceux qui étaient exclusivement destinés aux adultes, comme le note Marc Soriano : « le recueil des *Contes en vers* et plus encore celui des *Contes en prose* amalgament les deux répertoires. Un récit comme *Le Petit Chaperon rouge*, qui est typiquement un récit de mise en garde, voisine avec *La Barbe-Bleue* ou *Le Chat botté* qui se rencontre couramment dans le répertoire des soldats ou des tailleurs de lin ».

Or, la popularité des *Contes* auprès des enfants ne doit pas faire oublier que le motif premier de Perrault était surtout politique et littéraire. Ainsi, comme l'écrit Alison Lurie, « la poignée de contes connue aujourd'hui des lecteurs n'est guère caractéristique du genre », puisque les récits ont subi une « épuration rigoureuse et une révision silencieuse qui se sont faites d'abord de manière ouverte et avouée ». Avec sa mise à l'écrit, ce répertoire oral traditionnel, devenu « à la fois divertissement et jeu esthétique », a donc été dépossédé d'une partie de sa veine populaire et des fonctions sociales traditionnelles qui lui étaient associées.

Le travail d'adaptation de Perrault à partir de sources à la fois populaires et littéraires a été mené sur le plan du fond et de la forme, avec l'utilisation d'un style littéraire élaboré (qui se manifeste surtout dans les *Contes en Vers*) et l'élimination des épisodes jugés indécents ou choquants : « Perrault a remanié profondément les récits dont il s'est inspiré, transformant parfois des épisodes entiers, pour les adapter au public mondain auquel il les destinait. D'une façon générale, il a supprimé tout ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance de ses lecteurs, fléchi l'intrigue dans un sens plus réaliste, atténué le merveilleux et l'absurde chaque fois que cela était possible ». Ainsi, l'auteur des *Contes*, « rencontrant des thèmes venus d'un lointain passé et dont il ne comprend pas la signification, les supprime sans la moindre hésitation ou les transforme dans le sens d'une actualisation et d'une rationalisation délibérée ». De fait, Michèle Simonsen note que les choix de Perrault se portent surtout sur des motifs à caractère pédagogique au détriment des thématiques du merveilleux traditionnelle, évoquant « une prédilection évidente [de l'auteur] pour les contes qui traitent avant tout des problèmes de l'enfance (rapport avec les parents et les imagos parentales, et entre membres de la fratrie) ⁵ ».

Selon Jack Zipes, toutes ces modifications traduisaient à l'époque une volonté de « socialiser les enfants » à travers le conte de fées, dont le discours « devait aller dans le sens d'un processus civilisateur dont profiteraient les enfants bien élevés ». En effet, dans les *Contes* de Perrault, la présence d'une morale édifiante à la fin de chaque conte n'est pas fortuite, comme l'auteur l'écrit lui-même dans sa préface des *Contes de ma mère l'Oye* : « ces bagatelles renfermaient une morale utile, et le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble⁶ ». De même, dans la préface des *Contes*, l'auteur explique la nécessité de présenter les contes dans une forme adaptée et remaniée, du fait que les enfants « ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de

⁵ M. Simonsen, *Contes de Perrault, op. cit.*, p. 23.

⁶ Charles Perrault, *Contes*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques de poche », 1990, p. 73.

tout agrément» et que leurs parents doivent donc « les leur faire avaler en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge et à la petitesse de leur esprit». En exemple de cette « attitude interventionniste»⁷, nous pouvons mentionner *Le Petit Chaperon rouge*, dans lequel l'acte de cannibalisme de la petite fille envers sa grand-mère et l'avertissement de l'animal familier à la petite fille, motifs que l'on retrouve dans toutes les versions traditionnelles orales du conte, est supprimé. Perrault a également éliminé le thème du déshabillage de l'enfant et de la ruse à caractère scatologique qui permet à l'héroïne d'échapper aux griffes du loup.

Des modifications semblables se retrouvent dans *La Belle au bois dormant*, puisque dans les versions originales du conte, il est dit que « le Prince Charmant fait l'amour avec la Belle endormie sans la réveiller. Et la Belle accouche en dormant», tandis que dans la version de Perrault, un simple baiser du Prince réveille la princesse. A ce sujet, Marie-Louise Ténèze affirme que « certaines différences s'expliquent uniquement par le souci de Perrault de ne pas contrevenir aux règles de la bienséance».

C'est ainsi que des détails assez cruels issus de la tradition orale, telle que l'auto-mutilation des deux demi-soeurs dans *Cendrillon* ainsi que les châtiments qu'elles subissent à la fin du conte ont été supprimés par Perrault, qui y substitue une fin heureuse (*Cendrillon* pardonne à ses soeurs et leur fait faire de beaux mariages). Par cette conclusion, l'auteur introduit dans son récit la notion à caractère très moralisateur du pardon, qui va à l'encontre du récit d'origine⁸. En outre, dans *Barbe-Bleue*, ce sont des éléments à caractère chrétien que Perrault a substitués aux motifs du folklore traditionnel, puisque « le déshabillage [ou l'habillage] rituel de la femme de Barbe-Bleue est remplacé par l'épisode des prières destinées à gagner du temps».

⁷ M. Soriano, *op. cit.*, p. 341.

⁸ Au sujet de ce conte, M. Soriano note que « J'attitude de J'auteur à l'égard de la féerie est complexe: il écarte certaines inventions qui sont pourtant bien dans l'esprit du conte, par exemple les trois fruits qui contiennent les robes merveilleuses de la fée ou les trois pays bizarres dont *Cendrillon* déclare être originaire, mais en même temps se livre à une débauche d'inventions pittoresques, souris changées en chevaux etc. », *op. cit.*, p. 143.

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

Le passage du conte de l'oral à l'écrit a donné naissance à un nouveau genre de récits merveilleux, comme les *Contes de Fées* de Mme d'Aulnoy en 1698, qui n'ont pas connu un grand succès dans la littérature enfantine en raison de leur longueur et de leur complexité. Au XVIIIe siècle, Mme Leprince de Beaumont publie des contes moraux dont le plus célèbre, *La Belle et la Bête*, compte parmi les classiques de la littérature enfantine. Mais à la différence de Perrault, elle ne laisse planer aucune ambiguïté quant au destinataire de ses récits. En effet, ses contes servent de prétexte à des leçons d'éducation morale destinées à des enfants de la haute bourgeoisie⁹, ce qui constitue « une initiative originale en France, où, si l'on se soucie de l'éducation des enfants, on ne se préoccupe pas encore de leur fournir des livres exclusivement à leur usage ».

À Or, après être devenu un objet de mépris pour les lettrés, qui considéraient que « ce type de narration [était] réservé aux marginaux de la raison: les femmes, les enfants, les paysans¹⁰», le conte populaire traditionnel connaît une renaissance au début du XIXe siècle grâce à l'ouvrage des frères Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, publiés en 1812. En rédigeant ces contes, l'objectif premier de Jacob et

⁹ « Cette pédagogue (...) utilise pour ses jeunes lecteurs les procédés des philosophes, en les adaptant (...) Ses contes moraux se donnent l'allure de contes de fées, ils en empruntent les motifs et les artifices. », C. Sevestre, *op. cit.*, pp. 276-277.

¹⁰ Pierre Péju, « Fidélité et création chez les frères Grimm », dans *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 127.

Wilhelm Grimm était uniquement à caractère linguistique et philologique, puisqu'ils voulaient conserver et étudier la langue allemande à travers un corpus de contes populaires traditionnels collectés. Certains de ces récits sont néanmoins devenus des références incontournables en matière de contes pour enfants (notamment *Blanche-Neige*, adapté en dessin animé par Walt Disney, ou encore *Hansel et Grätel*) et la littérature jeunesse puise toujours dans leur vaste répertoire. Toutefois, même si les frères Grimm ont été influencés par les récits de Perrault, leur démarche est très différente de celle de l'écrivain français, comme l'explique Pierre Péju d'après qui « les frères Grimm sont beaucoup plus proches que Perrault de "l'esprit du conte" ». De même, selon Catherine Sevestre, « les frères Grimm se distinguent par un réel souci d'authenticité et veulent pérenniser à jamais non les mots du peuple, du moins son esprit ». Olivier Piffault va dans le même sens en écrivant qu'« avec eux, le conte de fées s'appauvrit en fées étincelantes pour gagner en faveur populaire [et qu'] il cesse d'être un jeu de l'esprit pour réinvestir les noires forêts¹¹ ».

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

Mais à la différence de Perrault, les frères Grimm n'ont pas supprimé les passages dans lesquels il est question des châtiments infligés aux méchants, comme dans *Blanche-neige* où la reine est condamnée à danser dans des souliers de métal chauffés à blanc « jusqu'à ce que mort s'ensuive ». Bien que ces passages soient susceptibles de choquer le jeune public en raison de leur caractère cruel, les auteurs ont tenu à les conserver afin de reproduire le schéma traditionnel du conte

¹¹ O. Piffault, « Le Chaudron des contes », dans *Il était une fois les contes de fées*, op. cit., p. 17.

oral qui se conclut généralement par la punition des méchants ou la vengeance de l'opprimé envers son oppresseur. Ainsi, dans *Cendrillon*, la violence du châtement subi par les deux demi-soeurs de l'héroïne est justifiée: «les colombes vinrent crever un oeil à chacune d'elles. Ainsi, pour leur méchanceté et leur perfidie, elles furent punies pour le restant de leurs jours ». Par ce retour au conte populaire, l'apport des frères Grimm à la littérature générale, et donc à la littérature enfantine, fut considérable.

On ne peut parler du conte sans finalement mentionner l'écrivain danois Hans Christian Andersen, dont les récits comme *La petite Sirène* (repris au cinéma par Walt Disney, dans une version modifiée), *Le vilain petit canard* ou encore *Poucette* sont devenus des classiques de la littérature de jeunesse. Toute l'originalité d'Andersen repose sur son imagination, car bien qu'influencés par des motifs folkloriques traditionnels, ces contes ne puisent pas directement dans des sources populaires comme ceux de Perrault ou Grimm. Ainsi, selon Olivier Piffault, « la formule qu'il a définie a renouvelé le conte littéraire au point de le recréer, car dans ses récits, il n'y a plus de morale au sens traditionnel ». C'est pourquoi, « avec Andersen, le conte de fée devient oeuvre littéraire pure, libre de toute contrainte, sauf du merveilleux. De ce point de vue, Andersen a aussi largement fondé la littérature de jeunesse moderne ».

1.2 De la littérature populaire aux contes pour enfants .

L'étude historique du conte a montré par quelle évolution le conte populaire oral, qui s'adressait aux adultes comme aux enfants, a peu à peu laissé la place au conte littéraire, qui est devenu au fil des siècles un récit exclusivement destiné à l'usage des enfants. A ce propos, Olivier Piffault écrit que « le XIXe siècle paraît celui d'une césure de plus en plus marquée entre les deux contes de fées, littéraire et populaire, l'un consacrant le conte en général comme objet savant, pour adultes et l'autre, celui de la littérature jeunesse, infantilisant le public et donc l'usage du conte de fées».

Ainsi, au XXe siècle, le conte de fées s'est définitivement installé dans les bibliothèques et les librairies, pour constituer ce que l'on appelle communément les « contes pour enfants ». Or, cette désignation regroupe des récits au contenu et au style tout à fait hétérogènes, sous la forme d'albums et de livres.

Et bien qu'il soit impossible de passer en revue ni d'étudier de façon exhaustive tout ce qui existe sous ce nom, nous pouvons distinguer trois catégories de livres de contes pour enfants: les contes « classiques » inspirés des contes de Perrault, qui font autorité auprès du grand public depuis le XIXe siècle et autour desquels il existe un consensus culturel grâce au succès des films de Walt Disney; les contes modernes, soit des récits de fiction «qui n'obéissent pas forcément à la lettre aux structures de Propp ou Brémond, mais dans lesquels on trouvera des éléments appartenant au conte traditionnel, notamment ses personnages caractéristiques (fées, sorcières, magiciens) et ses animaux mythiques»; enfin, les contes détournés, qui constituent l'objet principal de notre étude et qui reprennent les motifs, les personnages et le schéma de contes célèbres pour les parodier ou les remanier de façon fantaisiste.

Étant donné la place considérable qu'occupent les contes classiques dans cette étude, nous allons à présent nous y attarder afin de comprendre les transformations qu'ils ont subies avant de devenir les récits que nous connaissons.

Nous nous intéresserons ensuite aux contes détournés, qui sont des réécritures du répertoire classique, et nous laisserons de côté l'étude des contes modernes qui ne nous semble pas pertinente dans le cadre de ce travail, dans la mesure où ceux-ci ne font pas appel aux motifs et à la logique des récits traditionnels que nous voulons étudier.

Les contes dits «classiques », qui sont les plus représentés en librairie et en bibliothèque et dont les contes de Perrault constituent la grande majorité, sont issus d'un processus de réécriture puisqu'ils ont sans cesse fait l'objet de remaniements de la part des éditeurs et des auteurs de littérature de jeunesse. De fait, la plupart des livres dont les contes sont repris du répertoire de Perrault ou des Grimm s'intitulent « contes choisis », indiquant qu'il y a eu un processus de sélection afin d'éliminer les récits susceptibles de déplaire aux enfants (et aux parents).

Ainsi, un conte comme *Grisélidis* issu des *Contes en vers*, le premier recueil de Perrault paru en 1694, a été totalement ignoré par les éditeurs de littérature de jeunesse. Un autre conte en vers célèbre, *Peau d'Âne*, figure dans un très petit nombre de livres de contes pour enfants, ce qui est d'autant plus étonnant qu'« il semble avoir connu une véritable vogue au XVIIe siècle, à tel point qu'on a fait de ce récit le conte de fées par excellence».

Il possède en effet tous les éléments du conte merveilleux propres à plaire aux enfants, et son origine populaire très ancienne semble bien être la même que *Cendrillon*¹². Or, selon Marc Soriano, le peu de popularité de ce conte auprès du jeune public est dû à la transcription qu'en a faite Perrault et à son style« "orné et laborieux", et non pas à la présence explicite du motif tabou de l'inceste¹³». À ce sujet, notons également que certains contes en prose comme *Les Fées* et *Riquet à la Houppe* (qui a probablement été entièrement inventé par Perrault) connaissent un succès moindre auprès des collections pour la Jeunesse.

¹² «La séparation, en deux contes distincts, de *Peau d'Ane* et *Cendrillon* semble bien être le fait de la culture savante. Les versions populaires non contaminées par celle de Perrault mêlent les deux », *ibid.*, p. 201.

¹³ « Le conte dans son ensemble laisse évaporer le charme et la simplicité des contes populaires et selon toute évidence, l'auteur oublie qu'il s'adresse à l'enfance. Il ne s'agit pas du problème de bienséance et de moralité posé par le sujet du conte, la plupart des enfants ne sont pas choqués par cette situation dont ils ne comprennent pas le sens réel», M. Soriano, *op. cit.*, pp. 123-124.

Les contes de Perrault qui connaissent le plus de succès en littérature de jeunesse sont donc ceux qui, bien qu'expurgés d'une partie de leur trame originale, ont conservé des motifs merveilleux issus de la tradition orale.

Les éditeurs du XIXe et du XXe siècle ont néanmoins supprimé certains passages jugés trop violents ou choquants pour les lecteurs de leur époque, alors que ceux-ci avaient été conservés par Perrault et Grimm dans leurs récits. Ainsi, à propos de la *Belle au bois dormant*, Catherine Sevestre note que « les livres pour enfants n'en reproduisent que la première partie, féerique, celle de la princesse endormie dans son château au fond des bois et réveillée par son prince. Ils oublient la seconde, terrifiante, où la reine-mère ogresse veut dévorer ses petits-enfants et sa belle-fille». L'ethnologue Yvonne Verdier fait le même constat et dénonce la censure des éditeurs qui s'exerce encore à notre époque: « de la version que Perrault lui-même donne de *La Belle au Bois dormant*, il semble qu'aujourd'hui on ait oublié le dernier épisode, fort développé dans le conte, pour arrêter l'histoire à l'arrivée du Prince Charmant. Là, Perrault n'a même pas été suivi».

Elle précise d'ailleurs que «les éditions populaires du texte intégral des contes de Perrault sont très récentes».

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

Quant au *Petit Chaperon Rouge*, il constitue un cas bien particulier dont nous reparlerons plus loin dans ce travail. Alors que dans de nombreuses versions orales, la petite fille s'échappe des griffes du loup en prétextant devoir sortir pour

«faire ses besoins» (épisode supprimé par Perrault car « choquant pour la pudeur bourgeoise») et que le conte se termine sur le retour de l'héroïne saine et sauve chez elle, Perrault donne à son récit une fin sèche et brutale, puisque la petite fille se fait dévorer par le loup. Par conséquent, non seulement l'auteur fait perdre au conte sa valeur initiatique, mais il laisse également le récit sur un vide qui ne correspond pas aux attentes des jeunes lecteurs, habitués à un dénouement heureux dans les récits qui leur sont destinés.

Les auteurs de littérature jeunesse ont donc presque systématiquement modifié ce dénouement et ont repris la fin heureuse du récit des frères Grimm, qui font intervenir un chasseur pour délivrer la grand-mère et la petite fille du ventre du loup. Par ailleurs, certains contes populaires anonymes directement issus de la tradition orale ont également été repris et remaniés par les auteurs de littérature de jeunesse, comme c'est le cas pour *Les trois petits cochons*.

Ainsi, la plupart des éditions suppriment la fin de l'histoire d'origine, dans laquelle le loup tend des pièges au troisième cochon qui se montre toujours plus rusé que lui, et terminent leur récit lorsque le loup s'épuise à souffler sur sa maison de briques. De plus, alors que dans la tradition orale les deux premiers cochons se faisaient dévorer par le loup, dans la plupart des livres pour enfants, ceux-ci réussissent à lui échapper et ont la vie sauve.

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

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

L'arrivée de nouveaux médias comme le cinéma et la télévision au XXe siècle a considérablement modifié le mode de diffusion des contes, jusque-là limité aux livres. Mais cette diffusion de masse s'est accompagnée d'un danger pour le conte, celui de « l'uniformisation des versions et de la généralisation d'une culture commune ». En effet, « par leur succès continu depuis 1937, les films de Disney constituent les versions de référence de base de notre univers mental», et ils ont bouleversé la transmission des contes issus de la tradition littéraire puisque les versions cinématographiques se sont imposées auprès du jeune public au détriment des récits écrits.

C'est pourquoi de nos jours, la plupart des enfants connaissent d'abord le dessin animé de *Cendrillon*, de *La Belle au bois dormant* et de *Blanche-Neige* avant de connaître le récit de Perrault et des frères Grimm. Or, les dessins animés sont encore moins fidèles que les livres aux contes qu'ils reprennent, car leurs concepteurs ont modifié la trame d'origine pour rajouter ou pour supprimer des épisodes. Le cas de *La Petite Sirène* d'Andersen popularisée auprès des enfants par le dessin animé de Walt Disney illustre bien l'ampleur de ces remaniements, puisque le film présente un dénouement heureux dans lequel la petite Sirène se marie avec le prince et accède définitivement au monde des humains. Or, le conte d'Andersen se termine sur une fin tragique où l'héroïne accepte de se sacrifier pour sauver le prince et se donne la mort.

Le dessin animé a donc occulté auprès des enfants le véritable dénouement du conte. Le passage du livre au grand écran a également eu un impact sur l'imaginaire lié au conte. En effet, en créant des personnages qui répondent aux critères esthétiques en vigueur dans la société occidentale (particulièrement en ce

qui a trait aux personnages féminins¹⁴) et en exploitant tout le potentiel des films grâce à la commercialisation de produits dérivés, les studios Disney ont imposé un imaginaire commun aux enfants, qui associent désormais le personnage de Blanche-Neige ou de Cendrillon à celui qui est représenté dans les films.

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

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

¹⁴ Cf. Katia Reyburn, *Cendrillon: analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney*, mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 102 f.

géants hostiles et stupides, de parents qui abandonnent leurs enfants dans la forêt avoisinante, de châteaux aux mille dangers ».

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

I. 3 Une nouvelle forme narrative.

Les transformations du schéma narratif peuvent s'accompagner de changements au niveau de la narration elle-même, comme dans *John Chatterton détective 2*, *Le Grand sommeil 3* et *Lilas 4*, trois récits de notre corpus qui constituent la série intitulée *Une enquête de John Chatterton* d'Yvan Pommaux. En effet, l'auteur a transformé le support narratif habituel des contes en présentant les histoires sous forme de bande dessinée; il n'y a donc plus de texte narratif (les personnages parlent dans des bulles) et les contes d'origine deviennent des enquêtes menées par le détective privé John Chatterton. Tous ces procédés donnent aux récits une dimension filmique où les images jouent un rôle prépondérant¹⁵: ainsi, à la fin de *Lilas* et du *Grand Sommeil*, comme dans un film, le détective s'adresse directement au lecteur: « Voilà déjà six mois que j'ai bouclé cette affaire » (*Lilas*) ; « Voilà déjà quelques années que j'ai mené cette enquête », (*Le Grand sommeil!*).

Ce changement de perspective narrative s'accompagne également d'une modernisation diégétique puisque les enquêtes de John Chatterton se déroulent à notre époque: les héroïnes ne sont plus des princesses mais des filles de bourgeois ou de riches industriels, les serviteurs sont des domestiques, et dans *Lilas* et *Le Grand Sommeil* (qui reprennent respectivement *Blanche-Neige* et *La Belle au Bois dormant*), le prince charmant est un garçon ordinaire¹⁶. Dans *Le Grand Sommeil*, l'auteur a conservé l'objet du rouet sur lequel la jeune fille se pique, ce qui conduit à une situation quelque peu comique puisque le détective, qui a reçu l'ordre de garder la jeune fille éloignée de tout rouet, ne sait même pas à quoi ressemble cette « antique machine » et doit regarder dans une encyclopédie pour l'apprendre.

Les trois récits se déroulent comme une enquête et suivent le même schéma: dans *Lilas* et *John Chatterton* (qui reprend *Le Petit Chaperon Rouge*), l'héroïne a

¹⁵ Jean Perrot, « Jouer avec le conte dans "album" » dans *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p.

¹⁶ Yvan Pommaux, *John Chatterton détective*, Paris, L'École des loisirs, 1995, 34 p.

disparu et le détective est chargé par ses parents de la retrouver. Mais bien que les histoires conservent en filigrane les grandes lignes des contes repnés, chaque intrigue possède sa propre dynamique. Ainsi, dans *John Chatterton*, l'héroïne se fait enlever par un loup collectionneur d'art qui veut l'échanger contre un tableau que possède sa mère (la grandmère n'apparaît pas); dans *Lilas*, il n'est pas question des sept nains ou de pomme empoisonnée mais seulement d'une femme jalouse de la beauté de sa belle-fille.

Toutefois, certains éléments rappellent le lien que le récit entretient avec son hypotexte (par exemple, les noms des personnages: dans *Le Grand Sommeil*, les parents se nomment Mr et Mme Rosépine I, dans *Lilas*, le petit ami de l'héroïne s'appelle Luc Leprince). De plus, le détective fait des rapprochements entre l'enquête qu'il mène et d'autres « affaires criminelles » anciennes: « une fillette en rouge ... une grand-mère . Ça rappelle cette sombre histoire où la fille et la grand-mère sont mangées par un loup .

A moins, si mes souvenirs sont bons, qu'un chasseur ne les sauve. » (*John Chatterton*). De même, dans *Le Grand sommeil*, la situation que décrit le père de l'héroïne évoque des souvenirs au détective, qui consulte son livres des « affaires criminelles célèbres » : « Ce fuseau, cette jeune fille menacée d'un long et profond sommeil, tout ceci me rappelle vaguement une affaire qui fut célèbre en son temps... ». Enfin, dans *Lilas*, il explique à la fin du récit que le père de l'héroïne lui a offert une « statuette ramenée d'un pays lointain » (il s'agit d'un nain) dont il possède six autres exemplaires, et qu'« elles représentent des personnages mêlés à une vieille et célèbre histoire criminelle qui, par certains côtés, ressemble à celle de Lilas ».

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

L'éclatement de la structure Certains auteurs mettent en place des procédés de mise en abîme qui déconstruisent le schéma habituel des contes et donnent une nouvelle dimension narrative à l'histoire. C'est le cas des deux récits de Johanne Gagné, *Les Vacances du Petit*. Dans ce même récit, le café dans lequel vient tous les jours l'héroïne se nomme le «Café Grimm» ... 2 Le rôle de chaque personnage correspond à la symbolique de l'animal qu'il incarne: le détective John Chatterton est un chat (rusé et intelligent), le garde du corps de la belle-mère de Lilas est un gorille; dans *Le Grand Sommeil* et *Lilas*, les pères des héroïnes sont respectivement un bouledogue et un tigre (qui incarnent tous les deux la puissance et la force). *Chaperon rouge 1* et *Le Loup est devenu fou*.

Dans le premier récit, l'héroïne, qui s'adresse directement au lecteur « J'y suis, dans ce livre. On m'appelle le Petit Chaperon rouge» se rend compte que les personnages du conte, profitant de ce que le propriétaire du livre soit parti en vacances, abandonnent leur rôle traditionnel pour aller faire autre chose, ce qui mène à l'éclatement de l'histoire. Elle cherche alors à remettre de l'ordre dans cette anarchie: « dans notre histoire, le loup ne mange pas de gâteaux! » dit-elle au loup; « dans notre histoire, la grand-mère ne se promène pas à vélo! ». Finalement, les personnages décident de continuer à jouer l'histoire en échangeant leur rôle, ce qui donne lieu à des scènes loufoques.

À son retour, le propriétaire du livre est bien étonné de voir «Grand-mère en train de dévorer le loup! » À l'inverse, dans *Le loup est devenu fou*, c'est l'héroïne de l'histoire qui s'immisce dans le conte des *Trois petits cochons*, dont le déroulement a été bouleversé. Dans ces deux histoires, l'auteure utilise donc le même procédé de mise en abîme, mais de façon inversée: dans *Les Vacances du Petit Chaperon rouge*, elle fait agir les personnages hors du cadre traditionnel, ce qui aboutit à la création d'un nouveau récit dans le conte, tandis que dans *Le loup est devenu fou*, elle crée un récit-cadre dont le personnage principal s'introduit dans la trame du conte.

Dans *Le Petit Lapin rouge 3*, une autre réécriture du *Petit Chaperon rouge*, les personnages décident de changer leur rôle, transformant ainsi le schéma narratif

du conte. Le héros de l'histoire, le Petit Lapin rouge, rencontre le petit Chaperon Rouge en se rendant chez sa grand-mère; comme il connaît bien ses classiques, il lui apprend que son histoire finit « horriblement mal » « si mal que jamais, jamais je n'oserais te la conter ». La petite fille, qui connaît également l'histoire du *Petit Lapin rouge*, lui annonce à son tour qu'il va se faire tuer par un chasseur¹⁷. Devant ce qui les attend, ils décident alors de changer la fin de leur histoire: « nous allons jouer un tour à ces écrivains en décidant tout seuls de nos fins! » Ils décrètent que, désormais, les loups ont disparu des forêts, que la chasse est interdite pour toujours et que leurs grand-mères sont en bonne santé (et qu'il est donc inutile de leur apporter à manger). En modifiant le schéma traditionnel du conte, l'auteur fait donc sortir les personnages de leur histoire traditionnelle pour les placer dans une réalité qui les amène à une prise de conscience (le petit Lapin Rouge ne savait pas que le

Petit Chaperon rouge « existait vraiment ») et à une révolte contre « ces écrivains ». Tout en conservant les personnages traditionnels, les auteurs remettent donc en question le déroulement des contes classiques et bouleversent leur schéma narratif. Les contes dépouillés de leur structure subissent alors une perte de sens et deviennent de simples fictions (nous verrons par la suite quelles en sont les conséquences). Les nouveaux récits créés par les auteurs sur les vestiges de la structure traditionnelle des contes gardent toutefois une portée ludique et divertissante, dans la mesure où le décalage comique produit par « le jeu des oppositions ou des correspondances [des personnages et des situations] constitue l'essentiel du plaisir offert au lecteur¹⁸ ». Selon nous, il serait donc plus approprié de parler, non pas d'une déconstruction des contes, mais d'une « reconstruction sous forme de fiction ».

Le procédé de réécriture que nous allons à présent étudier et qui constitue « un trait constant des variations contemporaines » sur les contes célèbres est « la représentation de la rencontre entre des personnages issus de récits différents ». De fait, l'efficacité de ce type de détournement présuppose que les contes ciblés

¹⁷ Jean Perrot, « Jouer avec le conte dans l'album », *op. cit.*, p. 146.

¹⁸ Claude de la Genardière, *op.cit.*, p. 126.

soient déjà connus des lecteurs, car dans le cas contraire, le procédé n'a plus aucun sens. Cette pratique semble être assez populaire chez les auteurs de jeunesse lorsque l'on constate le nombre important de récits de notre corpus qui se livrent au « brassage » de contes. Cependant, dans la mesure où nous allons y consacrer notre prochain chapitre, nous ne parlerons pas ici des nombreux livres qui ont des loups comme figure principale, et nous allons plutôt nous intéresser aux histoires dans lesquelles sont réunis différents personnages de contes célèbres.

Le mélange de contes consiste à amalgamer dans une même histoire des personnages de contes célèbres qui ont conservé leurs attributs distinctifs ou qui continuent à jouer leur ancien rôle, comme c'est le cas dans *L'Autre Fois 5* et *La terrible bande à Charly P. 1*, qui font exclusivement référence au répertoire de Perrault. Dans *L'Autre Fois*, le petit Poucet et ses frères rencontrent, au fil de leurs pérégrinations à Manhattan, le Chat botté, Barbe-Bleue, Cendrillon 2...

Tous ces personnages, qui rejouent continuellement leur histoire, renvoient au lecteur une image plutôt négative des contes: le Chat botté ne supporte plus le marquis de Carabas, devenu « vieux et gras » et qui « joue les nababs », les deux soeurs des *Fées* passent leur temps à s'insulter et crachent des montagnes de crapauds et de diamants, Barbe-Bleue « ne se remet pas du destin qui l'oblige à malmenager ses amours les plus belles »...

Quant à Cendrillon, « langoureusement posée sur le capot d'une Rolls d'un bel orange citrouille », elle s'est lassée de sa situation: « La souillon en trois siècles a repassé son conte avec humilité. Mais elle en a eu marre : La belle a négocié avec sa marraine de fée un S.D.I (Sort à Durée Indéterminée) . Et la voilà éternellement princesse ». A la fin du récit, c'est l'ombre de Perrault lui-même qui apparaît pour aider Poucet à retrouver son chemin « dépose à ses pieds un tas de cailloux blancs et deux tickets de métro ».

En montrant des personnages insatisfaits de leur situation ou qui décident de sortir de leur rôle traditionnel, l'auteur pose un regard critique et même ironique sur les contes classiques. De plus, le style à la fois poétique et familier du récit l'auteur utilise parfois un langage argotique, l'univers sombre qu'il présente un frère se fait

dévoré par le loup, un autre se noie ainsi que les illustrations d'inspiration surréaliste laissent penser que ce livre, malgré son apparence, s'adresse à des préadolescents et non pas à de jeunes enfants qui ne saisiraient pas toute la portée de cette réécriture.

Quant au récit *La terrible bande à Charly P.*, il fait intervenir la figure de Perrault à travers le personnage de son arrière-arrière-arrière petit-fils Charly P., l'imprésario du groupe de musique qu'il a créé avec les personnages des contes de son ancêtre. L'auteure a entièrement modernisé les personnages en les rebaptisant Tipoucet, Chapouge et B.B.D et en en faisant des « musiciens-chanteurs » : ainsi, Chapouge qui « a toujours dans son panier un CD et un petit pot de beurre » chante « Visite chez ma grand-mère », « un succès mondial », et Tipoucet joue « le Rock des petits cailloux ». Or, bien qu'il s'agisse d'un détournement ludique de contes, ce récit a principalement pour but de rendre Marion Zor, *La terrible bande à Charly P.*, illustré par Yan Thomas, [Voisins-le-Bretonneux], Rue du monde, 1997, 33 p. Il est d'ailleurs étonnant de retrouver parmi ces contes une référence à la fable *Les souhaits ridicules* racontée dans *Les Contes en Vers*, qui est pratiquement inconnue des enfants les frères rencontrent Jupiter, qui « se souvient d'un tour assez divertissant qu'il avait joué naguère à un bûcheron idiot » hommage à Perrault puisque le livre a été publié à l'occasion du 300^{ème} anniversaire de l'auteur des *Contes*, en 1997.

La figure de l'écrivain est donc mise en valeur tout au long du récit « Monsieur Charles je suis sûr que vous êtes fier de moi, tout là-haut, dans votre paradis des écrivains », dit Charly P. en s'adressant au portrait de son ancêtre), et l'auteure y souligne l'immuable popularité de son oeuvre auprès des enfants « les uns après les autres, les enfants racontent les contes de Perrault qu'ils connaissent presque par coeur ».

Dans un registre plus humoristique, *Boucle d'Or et les sept ours nains* et sa suite *La faim des sept ours nains* font référence à une dizaine de contes de fées célèbres provenant du répertoire de Perrault, des frères Grimm (*Le joueur de flûte de Hamelin*, *Hansel et Gretel*) et de la tradition populaire anonyme (*Jack et le*

haricot magique). Les deux récits qui gravitent autour des sept ours nains sont construits à partir des intrigues de plusieurs contes greffés ensemble et racontés sous forme de bande dessinée. Dans le premier livre, le point de départ de l'histoire est un mélange de *Boucle d'Or* et de *Blanche-Neige* (comme l'indique l'amalgame dans le titre entre les Trois Ours et les Sept Nains), sur lequel se superpose celle de la *Belle au Bois Dormant*.

Tout au long du récit, les différents personnages se succèdent: le joueur de flûte de Hamelin vient proposer ses services de dératiseur aux ours, le troisième petit cochon vient leur donner des conseils pour bâtir leur maison... Et la modification de certains motifs typiques du conte merveilleux donne parfois lieu à des scènes comiques: ainsi, pour réveiller la jeune fille qui est endormie chez eux, les ours suggèrent au prince (qui n'est autre que le tailleur du *Vaillant Petit Tailleur* se faisant appeler Boucle-d'Or !) de l'embrasser, «parce que ça réveille, il paraît ».

Mais celui-ci refuse: «Je ne vais pas embrasser cette fille ! Je la connais même pas! » Les ours nains lui répliquent que « tous les princes font ça »: « Elle est jolie! Après, vous l'épousez et tout! » De même, dans le second récit, le Chat Botté veut convaincre les ours affamés d'abandonner un des leurs pour avoir plus de nourriture, et lorsque ceux-ci s'indignent, le Chat Botté leur répond que « tout le monde fait ça » « Mais oui! Rappelle-toi ce que nous a raconté le Petit Poucet! », dit un des ours.

CHAPITRE II. LA PORTEE INITIATIQUE DU CONTE

II. 1 Les différents modes de réécriture.

Lors du travail préliminaire de repérage que nous avons mené dans les bibliothèques afin de constater quels contes classiques connaissaient le plus de popularité auprès des auteurs (époque et nationalité confondues) et faisaient l'objet d'un travail de réécriture, il s'est avéré que le conte qui cumulait le plus grand nombre de réécritures était incontestablement *Le Petit Chaperon Rouge* (alors que nos pronostics se portaient sur *Cendrillon* ou *La Belle au Bois dormant*). De fait, le nombre de livres de notre corpus qui reprennent ce conte ou ses personnages est significatif¹, confirmant « l'extraordinaire constance des auteurs à s'en prendre à ce récit² », et certains titres témoignent de la diversité des relectures qu'il inspire (*Le Petit Chaperon rouge a des soucis*, *Les vacances du Petit Chaperon rouge*).

En effet, comme le souligne Claude de la Genardière, « l'époque contemporaine a produit, parallèlement aux recherches sur les traditions orales, et en particulier sur *Le Petit Chaperon rouge*, les variations les plus débridées, les plus savoureuses, et les plus saisissantes qui sont de nouveaux contes brassant ce que les mémoires ont engrangé de lectures enfantines et de lectures d'adulte et de parents ».

Puisqu'il ne met pas en oeuvre les éléments merveilleux que l'on retrouve dans la plupart des contes célèbres et qu'il ne s'articule pas non plus sur le traditionnel schéma mettant en scène « le couple quasi-gémellaire prince/ princesse », la popularité de ce conte semble tenir à sa compte au total une quinzaine d'ouvrages qui reprennent intégralement le conte, mais il existe aussi de nombreux livres (que nous ne mentionnons pas ici qui y font seulement allusion.

En effet, « Le Petit Chaperon est inlassablement cité, utilisé comme référence appartenant au patrimoine culturel des personnages... et des lecteurs », Claude de la Genardière, brièveté ainsi qu'à la simplicité de sa structure J. De fait, Claude de la Genardière estime qu'il est devenu « une sorte d'emblème universel des contes si l'on considère la somme d'études et de commentaires qu'il a suscités

ainsi que la fréquence avec laquelle il y est fait référence... ». Et l'exposition *Le Petit Chaperon Rouge à pas de loup*, qui s'est tenue à la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal, prouve également que ce conte est dans l'air du temps. Il est vrai que le motif principal du conte « le dévorateur-animal qui se fait passer pour la mère ou la grand-mère ») est universel, car il se retrouve également dans *Le Loup et les Sept chevreaux*, un conte apparenté au *Petit Chaperon Rouge* dont des versions existent en Asie (sous le titre « La grand-mère tigre») et en Afrique.

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

« Le Petit Chaperon Rouge est singulièrement intéressant: son classement est problématique car, initialement rangé par les folkloristes dans la catégorie des « contes merveilleux », il y fait figure de faux frère avec la variante tragique de son final », « Des travaux confirment une parenté établie entre ce conte T333 *le P.C.R.*, classé sous le nom *Le Gloulon* dans la classification d'Aarne et Thompson, et le T123, *Le loup elles enfants*, de la famille des contes d'animaux et non des contes merveilleux, plus connu en France sous le nom de *Le Loup, la chèvre elles chevreaux* », *ibid.*,

Comme nous l'avons déjà expliqué dans un précédent chapitre, la mise par écrit des contes traditionnels par Perrault s'est accompagnée d'un travail de censure visant à donner à ces « histoires de bonne femme » une portée moralisante. A propos du *Petit Chaperon rouge*, Paul Delarue explique que « les éléments communs qui manquent dans le conte littéraire sont précisément ceux qui auraient pu choquer la société de cette époque par leur cruauté (la chair et le sang de la grand-mère goûtés par l'enfant, leur puérilité (le chemin des épingles et des aiguilles) et leur inconvenance (la question de la petite fille sur le corps poilu de sa

grandmère) ». De plus, que ce soit la version de Perrault dans laquelle l'héroïne connaît une fin tragique ou bien celle des Grimm qui finit sur une note plus heureuse, l'impérialisme de la tradition littéraire a occulté le dénouement des versions orales du conte recueillies en France, dans lesquelles l'héroïne réussit à échapper au loup par la ruse. Or, ce changement a totalement modifié la représentation des personnages du conte et particulièrement celle de l'héroïne, qui est montrée chez Perrault « comme une petite fille innocente et naïve, jouée par les événements, plus précisément par le loup », ou encore, selon Jack Zipes, comme une « petite bourgeoise, impuissante et coupable, pour ne pas dire stupide », en opposition avec le modèle traditionnel de « la brave petite paysanne qui témoigne de qualités de courage et d'initiative ». Quant au personnage du loup, présenté chez Perrault comme « le symbole du prédateur malfaisant et du mâle violeur, causeur de troubles », il n'a pas dans la version orale le rôle négatif qu'il joue dans la tradition littéraire.

Les modifications imposées par Perrault pour faire du *Petit Chaperon rouge* un conte d'avertissement ont donc entraîné de profonds bouleversements au niveau de la portée symbolique et de la signification rituelle du récit oral, comme l'ont montré les travaux de l'ethnologue Yvonne Verdier auxquels nous allons à présent nous intéresser. Toutefois, comme le note Alan Dundes, « l'effet moralisateur de la version de conte d'avertissement de Perrault et de Grimm n'a pas réussi à étouffer le contenu sous-jacent du conte oral. Ils peuvent avoir tronqué le conte, ils ne peuvent pas l'avoir détruit. Le Petit Chaperon rouge restera important pour les enfants et les adultes dans les décades à venir, même si renvoie exclusivement à Perrault dans la mesure où la version fixée par les frères Grimm aurait été recueillie en 1812 auprès d'une jeune fille d'origine bourgeoise dont la mère était française; d'autant également que la tradition orale du Petit Chaperon Rouge n'a pas été retrouvée en Allemagne..., Yvonne Verdier, *Coutumes et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », les versions orales plus explicites et directes restent à l'ombre des textes mieux connus de Perrault et des Grimm ».

Les travaux d'Yvonne Verdier ont montré l'évolution, depuis le folklore populaire jusqu'à la tradition littéraire, du rôle du loup dans *Le Petit Chaperon rouge*, avec toutes les conséquences que cela a pu avoir au niveau de l'interprétation du récit. Nous allons à présent nous intéresser à la figure emblématique du loup lui-même en présentant brièvement les représentations qui lui sont associées dans l'imaginaire collectif, puis nous nous concentrerons sur l'analyse des récits du corpus afin de décliner les différents modes de détournements qui sont à l'oeuvre autour de cet animal dans les réécritures du *Petit Chaperon rouge* ainsi que des autres contes traditionnels dont il est la figure principale¹⁹.

Le loup à travers les siècles. Le loup occupe une place à part dans l'imaginaire populaire collectif, car il suscite à la fois la haine, la peur et l'admiration. En effet, il est « parmi les animaux sauvages, le plus proche de l'homme, le plus semblable, par sa conduite, sa subtilité, ses moeurs (...) ; et les hommes le lui rendent bien (...), car c'est une guerre qu'ils lui livrent ». Sa proximité d'avec les hommes d'une part et sa réputation de prédateur féroce et sanguinaire d'autre part ont donc contribué à lui forger une image ambiguë, puisqu'il est « porteur aussi bien de tendances cannibales que d'une étrangeté menaçante et attirante à la fois, humaine et cannibale ».

Ainsi, comme le souligne Daniel Bernard, « l'homme a à la fois maudit et vénéré cet animal, l'affublant parfois de pouvoirs maléfiques, en faisant d'autres fois le défenseur du genre humain. Aimé et haï, le loup est bien un personnage mythologique hors « la violence des nombreuses polémiques suscitées par sa réintroduction dans les Alpes en dit long sur les mentalités contemporaines », mesure, figure ambiguë, passionnelle et passionnante ».

Objet de cultes et de croyances dans de nombreuses mythologies (notamment celtique et scandinave), parfois associé à la guerre et à la mort, le loup est considéré dans l'imaginaire chrétien comme une créature du diable et devient ainsi « le double diabolique du chien ». De plus, la très ancienne croyance populaire du

¹⁹ C. Sevestre, *op.cit.*, p. 195. 2 Y. Verdier, *op. cif.*, p. 188.

loup-garou 4 et de « la lycanthropie, cette faculté de se transformer en carnivore, [qui] fut de tous temps et de tous pays, tenant à la fois de la mythologie, du folklore, de la sorcellerie et de la folie 5 », témoigne de la proximité que le loup entretient avec l'homme et de la fascination qu'il exerce sur son imaginaire .

Enfin, le loup reste un des personnages les plus répandus dans la littérature orale populaire , qui en a véhiculé « deux références: celle du loup du *Petit Chaperon rouge* et celle du loup des contes d'animaux et des fables, que les récits traditionnels ne mêlaient peut-être pas, mais que les mémoires n'ont cessé de confondre 8 ». Ainsi, les fables populaires, dont « le thème le plus fréquent oppose le renard et le loup », montrent des loups souvent ridiculisés et maltraités, comme le célèbre Isengrin dans le *Roman de Renart* qui a popularisé le modèle du loup stupide toujours dupé par d'autres animaux . En effet, les mésaventures du loup « dans des aventures calquées sur les comportements des hommes Il » permettaient à l'auditoire d'exorciser sa peur de cet animal, devenu la victime d'un plus faible et plus rusé que lui . Le loup est également « la bête noire des contes », où il apparaît cette fois-ci comme une créature féroce. Cependant, il échoue toujours dans son entreprise de manger sa victime et connaît souvent une fin tragique, comme dans *Les trois petits cochons*, *La chèvre et les biquets* (adapté par les frères Grimm sous le titre *Le Loup et les sept chevreaux*) et *Le Petit Chaperon rouge*. En effet, la version populaire des *Trois Petit cochons* met en scène un loup qui finit ébouillanté, et, comble de l'ironie, mangé par le troisième cochon qui s'est montré plus malin que lui. Dans la version de Grimm de *La chèvre et les biquets* et du *Petit Chaperon rouge*, le loup réussit à manger ses victimes, mais il est vaincu par l'intervention d'un plus fort que lui (la mère des chevreaux avec ses cornes, le chasseur avec son fusil) et finit noyé dans un puit à cause des pierres dont on a rempli son ventre en substitution de ses victimes. À partir du XIXe siècle, les contes fantastiques montrent le loup dans une tout autre perspective, puisqu'ils «mettent en scène l'homme et le loup dans une relation où l'imaginaire devient le fondement même du récit. Diable déguisé en loup, loup-garou et meneurdeloup[en]sontlesprincipauxpersonnages».

Ainsi, « rites, cultes populaires, récits, formules magiques, contes et dictons sont le reflet de la peur mêlée de respect qu'a inspirée pendant des siècles le " fauve de l'Europe" 3 ». Or, après que le loup ait été pendant si longtemps un objet de frayeur, il est intéressant de constater que la tendance actuelle est à sa réhabilitation, comme le montrent les sites Internet consacrés au loup dans la littérature 4 ou au loup en général 5. Faut-il y voir une simple tendance dans l'air du temps initiée par des mouvements écologistes, ou bien une véritable entreprise de réhabilitation envers un animal trop longtemps stigmatisé par les hommes. Ce site a pour vocation d'« agir pour la défense du loup ». Fait intéressant, à l'occasion d'une manifestation à Paris réunissant des associations de défense des animaux, les fondateurs de ce mouvement proposent à leurs membres de « venir massivement déguisés en petits chaperons rouges» . **Le loup dans les contes détournés .**

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

de compte conjugal entre la chèvre et son mari, et ce décalage burlesque minimise le rôle du loup, qui devient presque inoffensif.

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

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

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

A propos du *Petit Chaperon rouge*, Paul Delarue explique que « les éléments communs qui manquent dans le conte littéraire sont précisément ceux qui auraient pu choquer la société de cette époque par leur cruauté la chair et le sang de la grand-mère goûtés par l'enfant, leur puérilité le chemin des épingles et des aiguilles et leur inconvenance (la question de la petite fille sur le corps poilu de sa grandmère ». De plus, que ce soit la version de Perrault dans laquelle l'héroïne connaît une fin tragique ou bien celle des Grimm qui finit sur une note plus heureuse, l'impérialisme de la tradition littéraire a occulté le dénouement des versions orales du conte recueillies en France, dans lesquelles l'héroïne réussit à échapper au loup par la ruse.

II. 2. La portée initiatique du conte

L'ethnologue Yvonne Verdier a consacré un chapitre de son essai *Coutumes et Destin* à l'étude du *Petit Chaperon rouge* en analysant d'un point de vue ethnologique la signification des différents éléments qui appartiennent à la tradition orale, afin de rendre compte de la véritable fonction initiatique du conte. Mais avant d'aller plus loin dans cette étude, il convient de préciser ce qu'est la notion d'initiation et ce que nous entendons par conte initiatique. Denise Escarpit définit ce dernier comme « un récit dans lequel le héros est amené à traverser une suite d'épreuves périlleuses dont il sort vainqueur, et dans laquelle il se réalise, devient adulte 2 ». Jean Perrot précise que « les rituels d'initiation impliquent un changement d'ordre et de qualité (...), le passage d'un état à un autre à travers une mort symbolique et virtuelle 3 ». En ce sens, la version des Grimm du *Petit Chaperon rouge* dans laquelle l'héroïne et la grand-mère sont délivrées du ventre du loup par un chasseur pourrait se rapprocher de la tradition orale et conserver un lien avec la dimension initiatique du conte. Dans son article intitulé « Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale », remettant en question les conclusions de spécialistes comme Paul Delarue et Marc Soriano, qui ne voient dans ce récit qu'un conte d'avertissement et « une simple histoire de loups 4 », Yvonne Verdier recherche dans la tradition et les coutumes populaires l'explication des motifs du texte oral . Ainsi, concernant le choix entre le chemin des épingles ou celui des aiguilles que le loup propose à la fillette, ce motif, loin d'être un détail « puéril » comme le soutient Marc Soriano, constitue « un langage couturier de l'épingle et de l'aiguille qui peut se comprendre quand on le replace dans le contexte ethnographique de la société paysanne de la fin du XIXe siècle 1 »; en choisissant le chemin des épingles, la petite fille est « envoyée à la rencontre de sa puberté ». Yvonne Verdier explique ensuite que le motif du repas cannibale de l'héroïne, où celle-ci « ingère » sa grand-mère, représente « l'acquisition par la petite fille du pouvoir de procréer ». Par conséquent, si le conte est la représentation d'un

schéma de transmission du cycle de procréation féminin, le rôle du loup séducteur tel que nous le présente Perrault n'a plus aucun sens.

Au lieu d'être une dangereuse menace, le loup, selon Yvonne Verdier, « est la condition même de l'accomplissement ⁴ du destin de la petite fille, puisqu'il est « " l'ennemi révélateur", celui qui lui découvre sa véritable nature à elle, son destin de femme ». Enfin, l'ethnologue montre en quoi « le séjour dans la petite maison de la grand-mère présente toutes les caractéristiques d'un séjour initiatique : entrée vécue comme une mort; sortie, comme une naissance ». Au-delà du rite, c'est donc toute « l'autonomie et le pouvoir traditionnel des femmes sur leur propre destin » qui est mis en valeur dans le conte, à travers l'apprentissage par l'héroïne des savoir-faire propres aux femmes de la société paysanne. Cette analyse est corroborée par Catherine Sevestre, qui souligne le rôle initiatique du conte et dénonce sa perte de sens dans la tradition littéraire; comme Yvonne Verdier ⁸, elle met en opposition le caractère réducteur du récit de Perrault avec celui, émancipateur, de la tradition orale: « là où le conte d'autrefois initiait les adolescentes à la connaissance des hommes, Perrault les met en garde contre les séducteurs trop entreprenants. D'où la fin tragique, radicalement opposée à la tradition populaire:

« Les ustensiles de couture jouaient en effet un rôle important dans l'éducation des filles », «Aussi le motif du repas macabre du Petit Chaperon rouge peut-il se comprendre par rapport au destin féminin qui se joue en trois temps, qui correspondent à trois classes généalogiques: jeune fille, mère, grand-mère », Yvonne Verdier précise qu'à la place de la grand-mère, «on trouve aussi, souvent, la tante ou la marraine, cette dernière nous indiquant la dimension sociale et symbolique qu'il faut donner au conte. »

De même, Daniel Bernard note que« c'est lui, le loup, qui est présent tout au long du conte et provoque chaque transformation de la petite fille ... la jeune fille qui a succombé est définitivement perdue. Dans le conte oral, la jeune fille devenue femme naît à une nouvelle vie ».

La réécriture est une notion vaste et diffuse, car elle cumule plusieurs significations et niveaux sémantiques. Ainsi, au delà du simple acte d' « écrire pardessus²⁰», la réécriture constitue en soi une innovation, puisque, comme le note Catherine Durvy, « toute création procède d'une réécriture²¹ ». Or, la réécriture du conte est un processus particulièrement difficile à saisir, puisque ce genre lui-même constitue un patrimoine universel pour lequel il n'est pas possible de parler de propriété intellectuelle, de droits d'auteur ou de plagiat. Selon Raymonde Robert, le conte « est sans doute de toutes les formes narratives, celle dans laquelle se télescopent les notions les plus hétérogènes: oral écrit, littéraire/populaire, récit court récit long ». Et de fait, l'analyse de la forme qui résulte de cette réécriture constitue un double défi dans la mesure où le conte est « une pratique d'écriture qui opère dans un champ lui-même problématique, et que toute la difficulté de la définition du conte merveilleux tient à un seul point: le jeu complexe d'un système d'intertextualité compliqué ».

Dans le cas de notre recherche, ce « système d'intertextualité» est d'autant plus difficile à cerner que les contes qui font l'objet d'un détournement par les auteurs de littérature de jeunesse sont déjà issus d'une première forme de réécriture, soit l'adaptation pour les enfants des contes de Perrault, eux-mêmes écrits à partir des récits de la tradition orale.

À partir du XIXe siècle, les contes fantastiques montrent le loup dans une toute autre perspective, puisqu'ils «mettent en scène l'homme et le loup dans une relation où l'imaginaire devient le fondement même du récit. Diable déguisé en loup, loup-garou et meneurdeloup en sont les principaux personnages ».

Ainsi, « rites, cultes populaires, récits, formules magiques, contes et dictons sont le reflet de la peur mêlée de respect qu'a inspirée pendant des siècles le " fauve de l'Europe" ». Or, après que le loup ait été pendant si longtemps un objet de rayeur, il est intéressant de constater que la tendance actuelle est à sa réhabilitation, comme le montrent les sites Internet consacrés au loup dans la littérature ou au

²⁰ Dictionnaire Larousse, 2004.

²¹ Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseau », 2001, p. 131.

loup en général . Faut-il y voir une simple tendance dans l'air du temps initiée par des mouvements écologistes, ou bien une véritable entreprise de réhabilitation envers un animal trop longtemps stigmatisé par les hommes?

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

Dans le second récit, *L 'histoire de la vieille bique et de ses sept biquets*, la chèvre met en garde ses enfants contre le « Grand Méchant Loup », et celui-ci, habillé comme un « mauvais garçon », dévoile tout de suite sa véritable nature. Pour mieux imiter l'apparence de la chèvre, il se rend successivement chez un

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

Une tendance que nous avons observée parmi les récits du corpus est l'humanisation des loups, qui, non seulement vivent et s'habillent comme des hommes, mais se comportent également comme eux. Certains auteurs vont même jusqu'à inverser les rôles entre les hommes et les loups, comme dans *Loupiotte* 1 où l'héroïne est une petite louve. Cependant, il ne s'agit plus ici d'une grand-mère (loup) mais d'un « papyloup », à qui Loupiotte va porter une tartiflette 2 pour le remercier de lui avoir offert un chaperon de velours rouge. Dans cette histoire, la répartition traditionnelle victimes/prédateurs et humain/animal est complètement bouleversée, puisque toutes les valeurs propres aux humains sont transposées aux loups. Le rôle de la créature féroce est donc tenu par un autre personnage qui a mauvaise réputation auprès des enfants, l'ogre, et c'est ainsi que Loupiotte rencontre en chemin un ogrion qui aimerait bien la manger car « quand les ogres n'ont pas d'enfants à manger, ils mangent des loups ». Celui-ci se rend chez le papyloup, prend sa place dans le lit et se déguise en loup.

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

cochons! » ; « Et moi je suis le grand méchant loup! », dit alors la mère louve qui fait irruption dans la maison « en les menaçant de son escopette ». Mais en fin de compte, bien qu'ils aient le beau rôle dans cette histoire, les loups ne semblent pas avoir complètement renoncé à leur nature carnivore, à en croire ce que dit la mère louve à la fin du récit Petit Chaperon rouge mais de raconter l'histoire du point de vue de ce dernier. Ce changement donne alors une tout autre dimension au conte, car le mauvais rôle est tenu par les humains, qui, aux yeux du loup, sont des créatures dangereuses et méchantes (particulièrement la grand-mère). Le héros-loup va en effet connaître une série de mésaventures au contact des hommes, et c'est pourquoi l'auteur note en exergue au début de l'histoire: « les parents loups aiment raconter cette histoire à leurs petits, comme s'ils voulaient les mettre en garde ». Ainsi, pendant l'absence de la grand-mère, le gentil loup qui est entré chez elle pour trouver de la nourriture décide d'essayer ses vêtements, puis s'endort dans son lit.

Le Petit Chaperon rouge arrive et il s'ensuit alors une scène de quiproquos entre elle et le loup: ainsi, lorsque la fillette s'étonne de l'apparence de sa grand-mère, celui-ci pense qu'elle « est dans la lune » « Ne voit-elle pas que je suis un loup? », se dit-il). Il se prend tout de même au jeu de questions de la fillette, et lorsqu'elle s'exclame: « Grand-mère, quelles grandes dents vous avez! », le loup, qui croit que « c'est une farce », répond: « c'est pour mieux manger, mon enfant » en se jetant sur son panier de nourriture. Aux cris de la petite fille, un bûcheron arrive et menace de sa hache le loup qui s'enfuit avec le panier. Lorsqu'elle revient et qu'elle apprend ce qui s'est passé, la « méchante vieille grand-mère » décide de dire à tout le monde « que c'est la faute du méchant loup ». Et c'est ainsi que « le Petit Chaperon raconte à sa famille, à ses enfants, ainsi qu'à ses petits-enfants l'histoire du grand méchant loup. Mais si vous étiez un loup...vous sauriez la vérité ». À travers ce renversement des rôles (le « gentil loup » contre la « méchante grand-mère »), le loup humanisé est représenté comme une victime de la violence et de la bêtise des hommes qui, de ce fait, deviennent les véritables bêtes (auxquelles le loup réussit toujours à échapper.

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

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

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

Enfin, dans *Madame B au cinéma*, ce n'est pas le loup qui prend l'initiative de ne plus manger ses victimes mais l'héroïne Madame B, qui s'introduit dans le film *Le Petit Chaperon rouge* qui passe au cinéma afin de dissuader le loup de manger la petite fille et la grand-mère en échange, elle lui propose de manger... des fraises au sucre. Par conséquent, le loup doit annoncer à ses victimes qu'« il n'a plus faim et qu'elles devront chercher un autre loup pour jouer au Chaperon rouge ». Celles-ci « sont très étonnées » et demandent au loup « s'il n'est pas malade »; -Je pars chercher les trois petits cochons, leur répond-il ».

Dans ce récit, le loup est donc résigné à renoncer à sa nature et à adopter un nouveau régime alimentaire sur l'initiative d'un personnage qui n'appartient pas au conte. Or, cette démission a des conséquences sur les autres personnages et sur le récit lui-même, puisqu'à partir du moment où le loup cesse d'être un animal carnassier et qu'il ne pourchasse plus ses victimes, le conte n'a plus d'intérêt (et c'est d'ailleurs pour cette raison que le loup passe pour un fou auprès de ses anciennes victimes lorsqu'il leur explique qu'il a renoncé à être un prédateur). Comme quoi, « le loup dans les contes, on ne peut pas s'en passer. ».

II. 3 Le loup entre tradition et modernité.

Tandis que dans de nombreux récits, le loup semble s'être civilisé, dans d'autres, il reste un authentique loup de contes dont la nature carnassière peut ressurgir au moment où l'on s'y attend le moins. Ainsi, dans *Les crêpes de Monsieur Loup 3*, l'auteur met en scène un loup qui, bien que socialisé, reste victime de son ancienne réputation. Ainsi, lorsqu'il décide de faire des crêpes et qu'il demande aimablement l'aide de ses voisins le bonhomme de pain d'épice, le Petit Chaperon rouge, les trois petits cochons, ceux-ci le rabrouent en lui disant que jamais ils n'aideront le Grand Méchant Loup. De fait, « tous veulent le maintenir dans le statut qu'il avait autrefois, à savoir celui de méchant loup », et « personne ne peut croire qu'il soit devenu bon ». Malgré tous ses efforts, le loup est donc bel et bien prisonnier de son rôle traditionnel « Monsieur Loup était très triste... Tout le monde le croyait donc si méchant ? ». « Etonné par tant de méchanceté » de la part de ses voisins, il décide de se débrouiller tout seul pour faire ses crêpes; attirés par l'odeur, tous les voisins s'invitent chez lui pour les manger, mais Monsieur Loup n'a pas dit son dernier mot: « quand tous furent bien installés... Croc, Croc! Au revoir, les Grands Méchants Voisins! » Contrairement aux récits précédents, ce rebondissement inattendu vient nuancer le schéma du renversement des rôles (les victimes traditionnelles qui deviennent les bourreaux et le grand méchant loup qui devient une victime), puisque le loup n'est pas tout à fait une victime dans la mesure où il sait redevenir un prédateur quand il le faut. Nous retrouvons ainsi le schéma des contes traditionnels où le héros bafoué se venge et punit finalement les méchants. Mentionnons également *L'anniversaire de Monsieur Loup 1*, du même auteur, qui met en place un procédé semblable: Monsieur Loup invite ses amis les Trois Ours à son anniversaire mais la peste de Boucle d'Or vient gâcher la fête; heureusement, Mère-Grand sait comment se venger de l'insupportable petite fille, qui finit dans une tourte dont les loups et les ours vont se régaler.

Enfin, comment ne pas penser au loup de Marcel Aymé dans *Les Contes bleus du chat perché* ? Dans l'épisode *Le loup*, Delphine et Marinette se laissent

convaincre par le loup qu'il est devenu inoffensif il regrette d'avoir mangé le Petit Chaperon rouge, qu'il qualifie d' « erreur de jeunesse » et acceptent qu'il devienne leur compagnon de jeu. Mais à force de se rapprocher des fillettes, le loup « en pleine crise d'identité, est rendu à sa vérité de loup 3 » et finit par les dévorer. Tout se finit heureusement bien pour les héroïnes et pour le loup, puisque, comme dans le conte des frères Grimm, les parents ouvrent le ventre du loup et délivrent leurs filles, qui pardonnent à l'animal. Celui-ci, qui a retenu la leçon, jure désormais de rester éloigné des enfants cette savoureuse histoire est donc « un conte d'avertissement, mais cette fois-ci, pour les loups » Par conséquent, même sur la voie de la rédemption et avec la meilleure volonté du monde, le loup ne peut empêcher sa véritable nature de reprendre le dessus.

Le loup réhabilité .Face à la déchéance du loup qui s'observe dans de nombreux contes réinventés, certains auteurs décident de réagir en se portant à la défense de l'animal. *Loup* , l'héroïne Pélagie repousse Jehan-le-loup qui s'est jeté sur elle pour la dévorer, et celui-ci en est tout abasourdi ((-Tu n'as donc pas peur de moi? Tu ne connais donc pas l'histoire du pauvre petit chaperon rouge et du grand méchant loup? ».

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

Enfin, certains auteurs réclament pour le loup une réhabilitation en bonne et due forme, en montrant aux lecteurs qu' « il reste et restera toujours [un] animal féroce et carnassier ». Ainsi, dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons* et *Oh là, là*, les loups revendiquent leur droit à être des prédateurs. Dans le premier récit, qui se déroule comme une entrevue journalistique (il ne s'agit d'ailleurs pas d'une histoire, mais d'un « témoignage » recueilli par l'auteur), c'est le loup lui-même qui raconte son histoire et s'adresse directement au lecteur: « Le loup, c'est moi. Léonard Eugène Loup. Vous pouvez m'appeler Léo ». En prison pour le meurtre des deux petits cochons, il clame son innocence Vous connaissez l'histoire des Trois Petits Cochons. Ou du moins, c'est ce que vous croyez Personne ne connaît la vérité parce que personne ne connaît *ma* version de l'histoire ». De fait, il s'insurge contre sa réputation de Grand Méchant Loup qu'il considère comme injuste: « Ce n'est quand même pas ma faute si les loups mangent des petites bêtes mignonnes comme les lapins, les agneaux, les cochons ! On est fait comme ça. Si les hamburgers étaient mignons, vous aussi on vous traiterai de Grands Méchants. » Il explique alors au lecteur que « la vérité c'est une histoire de rhume et de sucre » : en allant demander du sucre à ses voisins les cochons, il a éternué trop fort et cela a détruit leurs maisons (comme les cochons étaient morts, il a bien été obligé de les manger: « tout le monde sait que la nourriture s'abîme si on la laisse traîner dehors. Alors j'ai fait mon devoir. »; et s'il a voulu forcer la porte de la maison du troisième cochon, c'est parce que celui-ci avait insulté sa « vieille grand-maman chérie ». Le loup estime donc être victime d'un coup monté de la part des journalistes: « ils se sont dit qu'un type malade qui essaie d'emprunter un peu de sucre, ça ne ferait pas les gros titres. Alors ils ont monté toute cette histoire et ils ont fait de moi le Grand Méchant Loup On m'a piégé ». Sincérité ou ruse de loup? À travers « le savoureux personnage du loup) », l'auteur dénonce dans cette amusante réécriture la mauvaise image que la tradition populaire a faite au loup et la stigmatisation autour de sa soi-disant cruauté il n'est en réalité pas plus cruel que n'importe quel autre animal carnivore.

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

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

Dans *Les trois petits cochons*, l'auteur met en scène deux loups, l'un juif, Shalom, et l'autre musulman, Salam, à qui un magicien annonce qu'ils ont été choisis par« le comité des jeunes lecteurs» pour mener une mission dans « la forêt des contes imaginaires» il s'agit de « débusquer les trois petits cochons, puis de les manger ». Or, ces derniers, qui ne mangent pas de porc car leur religion le leur interdit, refusent de se comporter comme de grands méchants loups. Après avoir rencontré les Sept Nains, le Petit Chaperon rouge qui « s'est trompée de bande dessinée» et un Grand Méchant Loup au chômage qui «recherche un conte» et leur explique que« le marché de l'emploi est sinistré» (car« les jeunes louveteaux prennent la place des anciens »), ils trouvent les trois petits cochons avec qui ils

sympathisent, au grand dam du magicien: « Je vous rappelle l'importance de votre rôle dans cette histoire: les lectrices et les lecteurs veulent avoir peur! », leur dit-il.

Et bien qu'ils se proclament pacifistes « les méchants loups, c'est dans les histoires à dormir debout », dit Shalom, les deux loups ne comprennent pourquoi ils se font systématiquement traiter de « loups cruels» par les autres personnages: «Je trouve que c'est humiliant d'être insulté en permanence par des inconnus Un peu de respect pour notre espèce s'il vous plaît! », s'insurge Shalom. Les situations comiques ne manquent donc pas dans cette histoire qui mêle les renvois aux contes et à la société, que ce soit lorsqu'apparaît « Bébéh, la sorcière qui aime les animaux 3» intervenant pour sauver les cochons, ou quand les animaux de la forêt décident de fonder un syndicat « la Société Protectrice des Animaux » pour « négocier des conditions de travail dans les contes» et pour ne plus « passer pour des méchants et des animaux cruels ». Cette revendication s'applique particulièrement aux deux loups qui rejettent leur rôle traditionnel « nous sommes obligés d'être méchants? », demande Shalom « il va falloir être crédible en loup cruel, je me demande si j'en suis capable... »). Mais l'attitude pacifiste des deux loups ne fait pas l'unanimité, car elle leur vaut de se faire traiter de « faux frères» par le Grand Méchant Loup ou encore de « Jousps indignes » par le magicien. À travers les aventures de Shalom et Salam, l'auteur fait donc s'affronter les partisans des « vrais contes» (ceux qui font peur et que les enfants sollicitent) et les animaux des contes, qui veulent mettre fin à la « désinformation animalière» dont ils sont victimes, estimant que « les temps changent, les lecteurs et les lectrices aussi». De fait, cette polémique pourrait refléter la situation actuelle du conte dans la littérature de jeunesse, dans la mesure où certains auteurs veulent conserver l'authenticité des textes originaux tandis que d'autres cherchent à les édulcorer, comme nous avons pu le constater dans les récits étudiés précédemment.

« Réhabilité, le loup l'est complètement dans la bande dessinée *Au loup* de F'Murr », qui, en raison de son humour sophistiqué et de ses nombreuses références à l'histoire et à l'actualité de l'époque, s'adresse à des adultes. Chaque planche présente un *running gag* mettant en scène le loup et le Petit Chaperon

rouge dans des situations loufoques où interviennent toutes sortes de personnages fictifs et historiques la chèvre de Monsieur Seguin, Hamlet, La Fontaine, Jeanne d'Arc, Ravailac, et bien sûr Perrault lui-même. Un véritable bras de fer s'engage d'ailleurs entre l'auteur et ses personnages, qui créent le Syndicat des Personnages des Contes de Ch. Perrault », dont le loup est le délégué: accompagné de Barbe-Bleue et de quelques ogres, celui-ci demande à Perrault de modifier la fin de ses contes, ce que l'auteur refuse catégoriquement le loup en vient même à lui voler ses manuscrits pour changer le dénouement des récits.

De fait, il n'y a plus de rapport prédateur/victime car le Joup et le Petit Chaperon rouge sont représentés sur un pied d'égalité, chacun prenant sa revanche sur l'autre au gré des sketches: ainsi, quand ce n'est pas le loup qui se fait empoisonner par la grand-mère et la chaperon rouge pour qu'elles puissent se confectionner un manteau avec sa fourrure, c'est la fillette qui se fait disputer par la vieille dame inspirée par le magazine *Jour de France* que le loup lui a donné, celle-ci ne veut plus entendre parler de galette et de pot de beurre et exige désormais du caviar). Cependant, quand la situation l'exige, les deux personnages oublient leur litige pour faire cause commune, notamment pour dénoncer le rachat de leur forêt par les militaires ou pour dire à ce « vieux schnock » de Perrault, qui « se prend pour Ionesco », que le texte qu'il a réécrit pour eux est « complètement nase ». Devenus vieux, ils aiment se rappeler le bon vieux temps en regardant leurs petits-enfants rejouer leur conte. Ainsi, « l'humour de F'Murr [qui] va (...) très loin, sans en avoir l'air », nous propose une relecture particulièrement hilarante et originale du *Petit Chaperon rouge*.

Ces réécritures du *Petit Chaperon Rouge* et des *Trois Petits Cochons* nous montrent que les détournements du rôle du loup sont très variés et que les intentions des auteurs diffèrent selon les récits. En effet, pour certains, il s'agit de déconstruire une figure traditionnelle devenue obsolète dans la mesure où les enfants n'ont plus peur des loups et où ceux-ci ne peuvent plus manger d'enfants, comme le souligne Catherine Sevestre: « le loup ne fait plus peur au XXème siècle comme au XVIIème. Les enfants le perçoivent désormais comme un animal positif.

Et même s'ils frémissent encore en lisant *Le Petit Chaperon rouge*, plus personne n'est dupe²² ». En raison de l'engouement qu'il suscite chez les plus jeunes, les auteurs contemporains ont compris la nécessité de renouveler le personnage du Grand Méchant Loup, et ils « n'hésitent plus à en faire un alter ego des enfants » en lui donnant le rôle principal et en l'humanisant, comme c'est le cas dans *Loupiotte* ou *Le gentil/oup*. D'autres au contraire veulent réhabiliter un animal que l'imaginaire collectif a toujours diabolisé en le présentant pour ce qu'il est : un animal qui, même socialisé et rangé, « ne peut se nourrir que de viande, mais pas cruel et sanguinaire pour autant », comme dans *La vérité sur l'affaire des trois petits cochons*. « Bien brave, pas rassurant, ou les deux à la fois ... 5 », là est toute la richesse du loup. D'autre part, en bouleversant en profondeur le schéma des personnages, les auteurs ont créé des histoires qui s'éloignent radicalement du conte et des enjeux qui y sont associés.

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

Ce bouleversement a également des conséquences sur la dimension pédagogique du conte original ; de fait, en reléguant le loup au même niveau que ses victimes ou en lui donnant un rôle positif, c'est tout l'ordre social et naturel du conte qui est modifié : « au monde violent du conte d'avertissement jadis véritablement pédagogique, se substitue un univers rassurant et drôle, où les méchants ne sont pas vraiment méchants ». Ainsi, Claude de la Genardière constate que « lorsqu'elles sont poussées sans nuance, ces variations sur la crise

²² C. Sevestre, *op. cit.*, p. 230. Pour une analyse complète de *Au loup*, cf. l'article de Jacques Tramson, « Perrault, La Fontaine et quelques autres au filtre de l'humour. Les contes à rebours de F'Murr » in Jean Perrot (dir.), *Les Métamorphoses du conie*, Bruxelles, PIE·Peter Lang, « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 2004, pp. 235 à 249.

d'identité du loup semblent désamorcer tout enjeu », donnant lieu à ce qu'elle appelle « une entreprise d'aseptisation, dans la mesure où tout semble devoir être montré aux enfants sous un jour inoffensif et dans le meilleur des mondes! ». Il est vrai que les loups à contreemploi présentés dans les contes réinventés n'ont plus rien en commun avec leurs terrifiants ancêtres des contes traditionnels, et à ce titre, les deux récits de Jan Fearnley *Les crêpes de Mr Loup* et *L'anniversaire de Mr Loup* font figure d'exception, puisque les personnages qui étaient anciennement des héros de contes finissent bel et bien dans le ventre du loup.

Cette « aseptisation » du conte que dénonce également Denise Escarpit 6 peut en partie s'expliquer par la volonté des auteurs d'exorciser auprès des enfants la crainte du « grand méchant loup » et de « se rassurer en ridiculisant celui qui leur faisait peur parce qu'il était conçu, dans leur enfance, comme malveillant 7 ». Par conséquent, qu'il s'agisse des contes détournés que nous avons étudiés dans le chapitre précédent ou dans ce chapitre, cette démarche de réécriture qui s'effectue selon de nouvelles normes sociales et culturelles peut constituer un appauvrissement des contes originaux, car une fois dépouillés de leur tension dramatique et de leur rôle pédagogique, ceux-ci deviennent de simples récits divertissants. Cependant, nous avons également constaté que l'humour qui tourne en dérision les rôles des personnages traditionnels peut renouveler le conte en lui donnant une dimension qu'il n'avait jamais eue auparavant.

En raison de l'altération du rôle du loup qui se produit dans les nombreuses réécritures du *Petit Chaperon rouge* de notre corpus, il y a lieu de s'interroger à propos de l'impact de ces changements sur la dimension initiatique du conte et sur les lecteurs eux-mêmes. Par conséquent, nous allons, dans un premier temps, comprendre ce que la figure du loup traduit sur le plan des représentations psychiques de l'enfant; dans un second temps, il s'agira de cerner les valeurs et la signification attribuées à la figure du loup dans l'imaginaire populaire et dans les contes, afin de mesurer l'étendue de la perte de sens qu'elle subit dans les réécritures contemporaines. En effet, la stigmatisation autour du loup et de sa férocité a souvent occulté la dimension hautement symbolique de cet animal que

les coutumes et la tradition orale ont véhiculée dans le folklore et qui s'est ensuite transmise, sous une forme quelque peu altérée, à la littérature écrite. En nous intéressant de plus près aux motifs associés à la figure du loup, nous pourrions donc mieux cerner les enjeux que sa démythification soulève dans les contes détournés.

Le rôle du loup dans la tradition populaire et littéraire soulève bien des questions, et notamment celle de savoir pourquoi il possède encore un tel potentiel de frayeur dans l'imaginaire collectif. En effet, dans la mesure où les attaques d'humains par des loups furent relativement fréquentes en Europe, la crainte du loup, depuis des siècles, « s'inscrit dans une réalité extérieure qui n'a rien d'imaginaire ».

Mais depuis la fin du XIXe siècle, période de l'extinction des loups en France, nous ne connaissons de cet animal que les spécimens qui se trouvent dans des zoos ou des parcs naturels, et seules quelques histoires passées à la postérité, comme le célèbre épisode de la bête du Gévaudan en France, nous rattachent au souvenir du loup dévorateur. Au-delà de la réalité historique, c'est donc à travers l'analyse anthropologique et psychanalytique qu'il faut aller chercher les sources de cette fascination mêlée de crainte qu'éprouvent les enfants à l'égard du loup. Nous privilégierons ici l'approche proposée par l'ethnologue Sophie Bobbé dans son *Analyse anthropologique des figures de l'ours et du loup dans l'imaginaire occidental*.

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

L'ethnologue insiste également sur le caractère résolument cannibale du loup et qualifie celui-ci de « carnassier carnivore anthropophage », estimant que c'est une « raison suffisante pour le craindre, et surtout que c'est une raison qui détermine, annonce, préfigure le statut de nuisible qui lui a si longtemps été attribué ». De fait, la croyance **du** loup-garou, qui constitue en quelque sorte le

double humain du loup, a elle aussi contribué à l'exploitation de la peur du loup, car « dans un monde traditionnel où l'éducation des jeunes enfants est en partie basée sur la peur, menacer les enfants d'être engloutis par le garou (ou de tout autre dévoreur: croquemitaine, ogre (sse), loup... était fréquent ». En effet, « dans le folklore, le loup oeuvre comme modèle comportemental du garou et il est parfois difficile de les distinguer l'un de l'autre, comme dans cette version du *Petit Chaperon rouge* où le rôle du loup est tenu par un garou», nommé « bzou ».

Or, qu'il soit représenté dans les contes sous les traits d'un animal ou d'un garou, en tant que figure dévoratrice, le loup se pose comme l'expression d'un rite de passage qui « permet de symboliser des étapes cruciales de la destinée individuelle ». Par rites de passage, nous entendons l'enchaînement des étapes qui ponctuent le cheminement d'un individu et qui « sont là pour exprimer transposer dans le social, un changement physiologique en l'accompagnant d'un changement de statut ».

Ainsi, prenant comme exemple la scène de la dévoration du Petit Chaperon rouge, Sophie Bobbé explique en quoi « le loup et ses avatars anthropomorphiques, par l'incorporation, imposent à leurs victimes un retour vers l'origine, montrant ainsi le rôle régrédient, antigénésique tenu par le loup dans le folklore et dans la littérature ». Mais contrairement à la tradition psychanalytique qui fait du loup le séducteur et l'initiateur sexuel de la fillette 1, l'ethnologue explique que, dans la mesure où « le thème central du conte est la mise en évidence de la crudité des rapports féminins inter générationnels », c'est comme figure dévoratrice par excellence que le loup prend toute sa signification dans le conte, non pas comme sujet dévoreur mais comme personnification du mode de relation existant entre les acteurs ». Cette analyse rejoint celle d'Yvonne Verdier, qui souligne le rôle du loup comme une projection du caractère dévoreur de la grand-mère, devenue « une grand-mère-loup habitée du désir cannibale de manger ses petits-enfants ».

Cependant, alors que Sophie Bobbé estime que « le loup ne peut pas endosser simultanément le rôle de dévoreur et celui d'initiateur sexuel », nous pensons, comme Yvonne Verdier, que le rôle du loup correspond véritablement à celui d'un passeur dans le cadre d'une initiation, dans la mesure où il est celui qui «

est présent à chaque transformation de la petite fille et qui la conduit vers chaque étape de son destin, celui-ci se réalisant par rapport à lui ».

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

Le loup n'est rien d'autre que le séducteur mâle... si le loup ne dévore pas le Petit Chaperon rouge immédiatement, c'est parce qu'il veut d'abord être au lit avec elle: elle ne sera dévorée qu'après ce rapport sexuel' ... », cité dans. Il faut dire que la morale de Perrault, qui cherche à mettre en garde les jeunes filles contre toutes sortes de loups, invite à cette interprétation. Par ailleurs, François Flahault précise que le loup n'est pas dans ce conte « la simple métaphore de l'homme-qui-désire-faire-l'amour-avec-une-femme, mais la figure d'un désir beaucoup plus violent et destructeur », ²³« L'animal et la grand-mère ne faisant qu'un, celui-ci n'étant en quelque sorte qu'un trait la qualifiant, le jeu ne se jouerait plus qu'à deux personnages. On peut donc nuancer la morale du conte: s'il faut que les petites filles mangent leur grand-mère, c'est que celles-ci veulent les manger », monde contemporain pensent le rapport au temps, à la nature, à la société, à autrui ... J » En effet, dans un monde où les rituels initiatiques faisaient partie intégrante de la vie individuelle et collective, la dévoration de la grand-mère par l'héroïne symbolisait en tant que rite le passage d'un état à un autre dans le cheminement de la petite fille, et en ce sens, le loup tenait « le rôle de passeur qui lui est dévolu en intervenant au cours des étapes qui scandent la vie du sujet ».

Par conséquent, la disparition, dans les réécritures contemporaines des contes et du *Petit Chaperon rouge* en particulier, de cette fonction de passeur

²³ Autrement dit, « il est la figure qu'endosse la grand-mère dans ses rapports avec sa petite-fille. Il dicte à la fillette la conduite à tenir: se comporter comme un loup », p. 197. 4

incarnée par le loup est problématique. En l'humanisant ou en le rendant inoffensif, les auteurs contemporains ont fait de la figure familière qu'est le Grand Méchant Loup un animal dépourvu de toute dimension symbolique afin de le rendre plus crédible et plus actuel aux yeux des jeunes lecteurs. Mais cette tentative de rapprochement avec le public dans une visée strictement divertissante constitue plutôt une mise à distance avec le véritable animal du conte, qui est désormais une figure désuète.

Dans les réécritures modernes, cette actualisation ne touche pas seulement le loup mais tous les personnages du conte, dépouillés eux aussi de leur dimension symbolique: en effet, il ne s'agit plus d'évoquer un rite de passage dans lequel chacun joue un rôle bien précis, mais de montrer une histoire où tout le monde agit dans son propre intérêt les victimes se retournent contre le loup ou décident de changer le déroulement de l'histoire, le loup décrète qu'il ne mange plus de viande.

CONCLUSION

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

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

Enfin, l'étude du *Petit Chaperon rouge*, qui fait l'objet de toutes sortes de réécritures dans la littérature de jeunesse, nous a montré que la tendance était à son « aseptisation ²⁴ », car en faisant de la figure dévoratrice du loup un animal absolument inoffensif, la plupart des auteurs ont supprimé toute la dimension effrayante du conte. Cependant, certains auteurs cherchent à renverser cette tendance en réhabilitant le loup et en dénonçant la stigmatisation dont il a toujours fait l'objet. Enfin, l'étude du loup sous un angle anthropologique a fait apparaître la fonction essentielle, à la fois cathartique et initiatique, que possède ce personnage dans les contes, et toutes les conséquences que sa disparition entraîne dans les contes détournés.

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

²⁴ Terme que nous empruntons à Denise Escarpit, *op. cit.*, p. 183 et à C. de la Genardière, *op. cit.*, p. 127.

en même temps que la découverte de leur permanence, la nécessité de leur dépassement et les auteurs d'aujourd'hui, fortifiés par de nouveaux désirs, de nouvelles inspirations, de nouvelles méthodes, inventent en définitive perpétuellement le conte ».

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

Aujourd'hui, après la vague de dessins animés de ces mêmes studios Disney, le succès connu par le film d'animation *Shrek* et ses suites *Shrek* et *Shrek* montre bien la popularité du détournement des contes classiques auprès du grand public.

Des enfants vers les adultes .Les films d'animation, qui étaient jusqu'ici l'apanage du jeune public, font de plus en plus l'objet d'une récupération par le public adulte, et certaines productions qui à première vue semblent s'adresser à des enfants sont en réalité de véritables subversions de contes destinées à des adultes.

Le détournement du conte au cinéma se situe donc dans la continuité de ce que nous avons étudié dans la littérature de jeunesse, car les réalisateurs utilisent un support traditionnellement réservé aux enfants (le film d'animation) pour subvertir les contes classiques; ainsi, un film comme *Schrek* classé à priori dans la catégorie «jeune public» possède en réalité deux niveaux de compréhension, un pour les enfants et un pour les adultes. Par conséquent, que ce soit dans la littérature de jeunesse ou dans les films d'animation, nous pouvons affirmer que « le parodique du littéraire enfantin, produit et reflet du monde adulte, y retourne de nouveau; par l'intermédiaire de la parodie, le littéraire enfantin se montre pour une deuxième fois ironiquement subversif par rapport au monde adulte, dont il a été, cependant, le produit ». De plus, quoique le phénomène existe depuis longtemps en littérature, l'apparition de la parodie du conte dans un média de masse comme le cinéma a un impact culturel majeur, puisqu'il touche un public beaucoup plus large. Ainsi, après un long détour par la voie de la censure et de la manipulation, nous pouvons dire que le conte retrouve aujourd'hui sa liberté d'expression à travers la réinvention et la parodie.

BIBLIOGRAPHIE

- 1.1. Каримов И. Юксак маънавият-енгилмас куч. – Т.: Маънавият, 2008.
- 1.2. Каримов Н. XX аср адабиёти манзаралари. - Т.: Ўзбекистон НМИУ, 2008.

II. La bibliographie théorique

- 2.1. Каримов Н. XX аср адабиёти манзаралари. - Т.: Ўзбекистон НМИУ, 2008.
- 2.2. Олимов С. Улуғ Ватан урушидан кейинги давр ўзбек таржимачилиги // Ўзбекистон таржимачилиги. – Т.: Фан, 1988.
- 2.3. Gressot M. Le style et ses techniques. - Paris, 1974.
- 2.4. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М., 1963.
- 2.5. Саломов Ф. Тил ва таржима. - Тошкент, “Фан”, 1966.
- 2.6. Содиқов С. Сўз саънати жозибаси. -Тошкент, 1996.

III. La bibliographie en français

1. Allouche J., Amann B. [1995], « Le retour triomphant du capitalisme familial », in De Jacques Coeur à Renault : Gestionnaires et Organisations, Presses de l'Université des Sciences Sociales de Toulouse.
2. Allouche J., Amann B. [1998a], « Le Second Marché au cœur de l'aventure entrepreneuriale française », Cahiers du Larego, avril. 78 L'entreprise familiale : un état de l'art
3. Allouche J., Amann B. [1998b], « L'entreprise familiale, un état de la recherche », Cahiers du La rego, septembre.
4. Allouche J., Amann B. [1998c], « La confiance, une explication aux performances des entreprises familiales », Économie et Société , série Gestion, n° spécial, septembre.
5. Allouche J., Schmidt G. [1996], « 40 ans d'évolution de la pensée stratégique d'Igor Ansoff », in Enseignements et Recherches en gestion, évolutions et perspective, p. 333-360, Presses Universitaires de Toulouse .

6. Amann B. [1999], « La théorie des droits de propriété », in B. Amann, G. Charreaux, P. Joffre, G. Koenig, B. de Montmorillon, *De nouvelles théories pour gérer l'entreprise du XXI siècle*, Économica.
7. Bernard Daniel, avec la collaboration de Daniel Dubois, *L'homme et le loup*, Montréal, Libre Expression, 1982, 199 p.
8. Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976, 403 p.
9. Bobbé Sophie, *L'ours et le loup: essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Institut national de la recherche agronomique », 2002, 258 p.
10. Flahault François, *La pensée des contes*, Paris, Anthropos, « Psychanalyse », 2001, 278 p.
11. De la Genardière Claude, *Encore un conte? Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, 152 p.
12. Jean Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, « E3: enfance-éducationenseignement », 1981, 239 p.
13. Péju Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, « Réponses », 1980, 293 p.
14. Piffault Olivier (dir.), *Il était une fois ... les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, 573 p.
15. Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, traduit Par Marguerite Derrida et Tzvetan Todorov suivi de *Les transformations du conte* et d'Eleazar Meletinskii, *l'Étude structurale et typologique du conte*, traduit par Claude Kahn, Paris, Editions du Seuil, « Poétique », 1970, 254 p.
16. Roussel François, *Les contes de fées. Lecture initiatique*, Plazac-Rouffignac, Amrita, 1993, 200 p.
17. Saintyves Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, R. Laffont, « Bouquins », 1987, 1192 p. 105

IV. Dictionnaires

6.1. Le Petit Larousse - P., 1999.

6.2. Maurice Rat. Dictionnaire des locutions françaises. - P., 1957.

6.3. П.Робер. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P. 1964.

6.4. Ганшина К.А.Французский-русский, М., Из-во иностр. и нац. словарей, 2004.

6.5. Х. Ибрагимов, А. Мамадалиев, У. Мансуров ва бошқалар. Французча – ўзбекча луғат. - Тошкент, 2008.

6.6. Беликов В.И. Самоа // лингвистический энциклопедический словарь. - М., 1990.

V. les sites- internets

1.UzNews.net

2. [www. google. com](http://www.google.com)

3. [www. google. fr](http://www.google.fr)

4. [http//www. koryosaram. freenet. kz](http://www.koryosaram.freenet.kz)

5. [htt// kr. wikipedia. org/ wiki/ Emprunt Lexical](http://kr.wikipedia.org/wiki/Emprunt_Lexical)