

**Deux réécritures contemporaines de contes
traditionnels : Peau d'âne de Christine Angot et Le
Vaillant petit tailleur d'Éric Chevillard**

Myriam Rigaud

► **To cite this version:**

Myriam Rigaud. Deux réécritures contemporaines de contes traditionnels : Peau d'âne de Christine Angot et Le Vaillant petit tailleur d'Éric Chevillard. Littératures. 2009. <dumas-00439451>

HAL Id: dumas-00439451

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00439451>

Submitted on 7 Dec 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE STENDHAL (GRENOBLE 3)

UFR Lettres et Civilisations

Département de Lettres Modernes

DEUX REECRITURES CONTEMPORAINES DE

CONTES TRADITIONNELS :

PEAU D'ANE

DE CHRISTINE ANGOT ET

LE VAILLANT PETIT TAILLEUR

D' ERIC CHEVILLARD

MEMOIRE DE RECHERCHE

MASTER 1 « LETTRES ET ARTS »
SPECIALITE « IMAGINAIRE, ECRITURE, IDEOLOGIES »

Présenté par : Myriam RIGAUD
Directeur de recherche : Chantal Massol, enseignant-chercheur

Année 2008-2009

30 CREDITS

UNIVERSITE STENDHAL (GRENOBLE 3)

UFR Lettres et Civilisations

Département de Lettres Modernes

DEUX REECRITURES CONTEMPORAINES DE

CONTES TRADITIONNELS :

PEAU D'ANE

DE CHRISTINE ANGOT ET

LE VAILLANT PETIT TAILLEUR

D' ERIC CHEVILLARD

MEMOIRE DE RECHERCHE

MASTER 1 « LETTRES ET ARTS »
SPECIALITE « IMAGINAIRE, ECRITURE, IDEOLOGIES »

Présenté par : Myriam RIGAUD
Directeur de recherche : Chantal Massol, enseignant-chercheur

Année 2008-2009

30 CREDITS

REMERCIEMENTS

A Madame Chantal Massol, professeur agrégé, enseignant-chercheur de
l'université Stendhal, directrice de recherche de ce mémoire,
pour son aide précieuse, ses conseils pertinents, et sa disponibilité tout au long de
l'élaboration de ce mémoire,

A Monsieur Massol, membre du jury.

Sommaire

Couverture	
Page de garde	
Page de titre	1
Remerciements	2
Sommaire.....	3
Introduction	5
1. Le conte et la littérature jeunesse	5
2. Présentation du corpus.....	10
3.Organisation du travail	13
I La forêt des contes	14
1. Les caractéristiques du conte.....	14
1.1. Définitions	14
1.2. Une forme close et récurrente	15
1.3. Récits brefs, rapides et merveilleux	17
1.4. Les lieux et personnages.....	19
2. L'univers enfantin	22
2.1. Un pouvoir d'enchantement	22
2.2. L'enfance et le conte	26
2.3.Un appui dans la construction de l'enfant : les fonctions du conte.....	29
3. Les contes traditionnels du corpus	40
3.1. Le conte de <i>Peau d'Ane</i> de Perrault	40
3.2. <i>Le Vaillant Petit Tailleur</i> des frères Grimm.....	42
3.3. Le travail de réécriture	45
4. Un lectorat varié	48
4.1. Des origines au XVIIe siècle.....	48
4.2. La notion « d'enfance » au XVII e siècle.....	49
4.3. Perrault et son double destinataire.....	50
5. Un destinataire ambigu.....	54
5.1. Le glissement vers la littérature jeunesse	54
5.2. Un message intergénérationnel	56
5.3. Le destinataire des réécritures modernes.....	57

II Les enjeux de la réécriture du conte pour adultes.....	59
1. Le problème de la réécriture.....	59
1.1. Définition et transformations.....	59
1.2. Les formes et visées de la réécriture	63
1.3. Les premières réécritures modernes	65
1.4. La réception de l'œuvre.....	67
2. La réécriture de <i>Peau d'Ane</i> par C. Angot et ses enjeux.....	69
2.1. Approfondissement d'un thème : le tabou de l'inceste	69
2.2. L'écriture « Angot »	79
2.3. Un anti-conte	82
3. La réécriture du <i>Vaillant Petit Tailleur</i> et ses enjeux.....	86
3.1. Le conte comme prétexte à une écriture de la liberté.....	86
3.2. L'art de la subversion : un détournement parodique.....	90
3.3. Création d'une nouvelle fiction.....	96
III Le répertoire des contes de fées traditionnels propice à la réécriture	102
1. Le conte, une source d'inspiration contemporaine.....	102
1.1. Les raisons de son succès	102
1.2. Une lecture riche et divertissante	104
1.3. Une matière propice à la transformation	104
2. Un écho puissant et insoupçonné	107
2.1. Force et enchantement du conte	107
2.2. Analogies entre rêve et conte	109
3. Une quête de sens contemporaine	112
3.1. Donner du sens aux œuvres originales	112
3.2. Donner du sens à notre vie	114
Conclusion.....	116
BIBLIOGRAPHIE	124

Introduction

1. Le conte et la littérature jeunesse

Entre tradition orale et littérature écrite, le conte est un genre protéiforme qui a évolué au cours du temps.

A l'origine, le conte était issu de la tradition orale. Il s'est transmis jusqu'à nous par le biais de la parole, mais aussi au travers des œuvres mises à l'écrit. Dans toutes les cultures du monde il eut un rôle primordial et aujourd'hui encore il garde une place importante dans les sociétés contemporaines.

Depuis toujours les anciens racontent des histoires du temps passé aux jeunes générations. A l'origine, le conte n'était pas lu ni récité mais le conteur le racontait en puisant dans sa mémoire et ses souvenirs. Le conte se transmettait de bouche à oreille sans passer par un support écrit. En Europe, la transformation des contes de tradition orale en littérature a nécessité pratiquement mille ans.

Ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle que le conte oral s'est progressivement inscrit dans la littérature et la tradition écrite françaises. C'est à Charles Perrault que l'on doit la diffusion des premiers contes, écrits dans une langue riche et subtile. Ce grand auteur du XVIIe siècle s'est intéressé à ce genre encore méprisé et fut l'auteur des premiers véritables contes écrits de la littérature française. Le passage d'une « littérature » orale à une littérature écrite est donc relativement récent. La fixation par écrit des contes a entraîné certaines altérations. La forme mobile de ces récits merveilleux s'est figée par l'écriture et les contes ont perdu leur rythme, leur spontanéité et leur débit originel ainsi que les redondances et hésitations caractéristiques de l'oralité. Toutefois, lors de son passage à l'écrit le conte s'est enrichi au niveau littéraire, il a gagné en lisibilité et sa diffusion a été facilitée.

Le conte a longtemps été considéré comme faisant partie d'un « sous-genre » littéraire, méprisé et injustement qualifié de « récits de bonnes femmes » ou « récits de nourrices ». Les publics lettrés le délaissaient et le réservaient aux lecteurs ou auditeurs ignorants dans lesquels ils comptaient les femmes, les enfants et les paysans. Le conte n'était donc pas reconnu comme un genre à part entière digne d'être lu avec intérêt ou même digne d'être étudié.

Au XVIII^e siècle, les contes ont même parfois été délaissés, puisque le siècle des Lumières cherchait à faire l'éloge de la raison sur l'irrationnel. Le dénigrement de l'imaginaire au profit de la rigueur scientifique a ainsi contribué à un certain déclin relatif du conte.

Dans une volonté de respect de la matière orale et populaire, les frères Grimm ont entrepris au XIX^e siècle de collecter les contes de leur Allemagne natale. Leur travail a contribué à la revalorisation de ce répertoire et a permis la remise au goût du jour de ce genre méprisé. On leur doit encore aujourd'hui les versions les plus connues des contes traditionnels. Ils ont été appréciés dès leur parution et pendant un siècle parmi les livres les plus populaires après la Bible. La renommée sans précédent des contes de Grimm est toujours aussi spectaculaire de nos jours. L'intérêt que leur portent les spécialistes, comme les enseignants ou encore les enfants, révèle l'attrait toujours actuel de ce répertoire oral et populaire, élevé au rang de littérature écrite. Traduits dans de nombreuses langues étrangères ils ont parcouru les pays et sont aujourd'hui reconnus au niveau international.

De nos jours, le conte ne cesse de proliférer. Les vieux récits de nourrices attirent toujours plus de lecteurs et de chercheurs. Comment expliquer ce regain d'intérêt pour ces récits du temps passé? Notre époque semble avoir trouvé des réponses à cette interrogation puisque le conte fait aujourd'hui l'objet d'études très nombreuses. Réhabilité dans les écrits et les mentalités, le conte a maintenant une place d'honneur dans la littérature moderne. Toutefois, son statut à la limite de la littérature pour enfant et pour adulte ne permet pas de lui assigner une place claire. La question complexe du destinataire des contes fera l'objet de notre présente étude.

Le conte a donc à traverser les siècles par la mémoire des Hommes, se laissant transformer par l'imagination des conteurs qui ont privilégié certains épisodes, les transformant ou ajoutant de nouveaux détails. Sujet à de nombreuses modifications et réécritures, en fonction du lieu et du conteur (ou auteur), le conte s'est modifié au fil du temps. Voilà pourquoi nous retrouvons plusieurs versions d'une même histoire, issues d'époques différentes, dans des pays éloignés. Le conte est bel est bien une matière vivante qui se transforme perpétuellement. En effet, même dans les nouvelles parutions de réécritures contemporaines de contes traditionnels, le conte-type se transforme, apparaît sous une forme nouvelle et donne jour à un nouveau conte. Jadis œuvre anonyme et sans auteur, le conte

d'aujourd'hui est récupéré par des auteurs contemporains qui en donnent leur version personnalisée. Il s'agit d'un genre que l'on pourrait qualifier de « mouvant » dans la mesure où il évolue avec le cadre spatio-temporel dans lequel il est diffusé. De plus, c'est un genre en pleine expansion.

Depuis vingt ans, le conte s'est peu à peu propagé dans les bibliothèques ainsi que dans tous les lieux où la lecture est présente : écoles, bibliothèques, centres sociaux.... Les productions audiovisuelles, les livres interactifs, les mises en scène théâtralisées ou les ateliers de contage prolifèrent et contribuent à leur manière à la circulation des contes. L'époque moderne voit apparaître un phénomène complexe que l'on pourrait intituler le « renouveau du conte » qui se caractérise par un regain d'intérêt pour ce répertoire. Cet enthousiasme actuel pour le conte a été « institutionnalisé » en 2001 par l'instance culturelle internationale qui l'a reconnu comme faisant partie des « chefs d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité¹ ». L'Unesco s'est engagée à la sauvegarde de cette richesse ancestrale. Aujourd'hui reconnu comme appartenant au répertoire littéraire, le conte attire toujours plus de lecteurs et de conteurs qui le diffusent dans des milieux plus vastes et vers des publics nouveaux.

Le conte continue donc de se transmettre et renaît sous des formes nouvelles. De nombreux chercheurs se sont penchés sur les multiples variations d'un même conte ou sur la collecte de ces récits au sein des populations locales. Les recherches théoriques, critiques, interprétatives, structuralistes, cosmogoniques ou pédagogiques sur ce thème sont foisonnantes. Dans le monde universitaire et de la recherche, les thèses, colloques ou séminaires se sont multipliés ces dernières années. De même, l'art et la publicité se sont accaparés les images marquantes qui constituent la base du conte. Celui-ci est un objet d'étude à multiples facettes qui peut être approché par le biais de plusieurs disciplines comme le folklore, la mythologie, la psychanalyse, l'anthropologie ou encore la littérature. Une place privilégiée lui est réservée au travers de différents modes de communication tels que les spectacles, disques, livres, au moyen de la radio ou de la télévision. L'engouement actuel du grand public envers les contes est saisissant. Ainsi, les recueils de contes ne cessent de fleurir dans les bibliothèques, et les festivals autour du conte se développent, attirant un public nombreux. Le conte ne cesse d'interroger les spécialistes tout comme les lecteurs néophytes, ce

¹ Michel Valière, Paris, Armand Colin, 2006, p.1

qui révèle l'intérêt toujours plus vif pour ce genre aujourd'hui revalorisé et en pleine effervescence.

Dans un monde où la prolifération d'images ne cesse d'accaparer l'attention, et où l'écrit a été placé sur un piédestal, il est intéressant de voir que le conte, qu'il soit lu ou conté, demeure et continue de fasciner. Dans les écoles, les professeurs utilisent le conte pour construire leur cours et étudier le vocabulaire, les images, ou même le contexte historique et social de leur parution. La fonction éducative du conte est reconnue. Le répertoire, qui se caractérisait par son caractère local, s'universalise et l'on raconte des contes venus de tous les pays et cultures. Les enfants écoutent avec ravissement ou émerveillement le déroulement de ces histoires merveilleuses, attentifs aux moindres détails. L'art du contage attire de plus en plus d'individus qui désirent se former à cette discipline.

Mais les contes ne fascinent pas seulement les lecteurs, de plus en plus d'auteurs contemporains s'inspirent de cette matière traditionnelle pour créer des réécritures modernes destinées aux enfants comme aux adultes. Ils se servent de cette source intarissable comme base de leurs créations. Les contes traitent d'histoires d'Homme, et ils nous touchent car leurs thèmes et enjeux sont proches de nos existences. Les inventions qui naissent à partir de ces récits plongent dans cet imaginaire où tout est réalisable. Selon G. Jean, le conte est un puis inépuisable de ressources pour les écrivains d'aujourd'hui².

Le remaniement des contes est donc un phénomène à la mode qui semble répondre à la nécessité de moderniser le discours traditionnel. Au travers des réécritures, les auteurs contemporains remettent en cause une réception routinière du conte, et réfléchissent sur les fonctions et le sens de ces récits ancestraux. Certains utilisent le discours du conte de fées pour traiter de problématiques très éloignées de celles soulevées par le conte-source.

G. Jean évoque l'existence d'auteurs fameux comme Nodier, Nerval, Poe, Dickens, Maupassant, ou Marcel Aimé qui ont été les précurseurs d'une subversion des contes et ont précédé les auteurs contemporains de réécritures³.

C'est ainsi que, depuis une trentaine d'années, les contes classiques traditionnels sont pris pour cible par les écrivains qui y puisent leur inspiration

² G. Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique, 1990, p. 106

³ G. J. , *op. cit.* , p. 194

pour donner le jour à des réécritures toujours plus inventives et nombreuses. La plupart de ces réécritures contemporaines se trouve principalement dans les livres d'images, les pièces de théâtre, les bandes dessinées ou encore dans les recueils de poésie. Denise Escarpit, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, constatait il y a déjà vingt ans que « ces dernières années ont vu un grand nombre de reprises qui invitaient à lire, sourire aux lèvres, les contes les plus célèbres de notre patrimoine ⁴ ». Ce phénomène de réécriture des contes est donc relativement récent, mais il prend aujourd'hui plus d'ampleur. Le conte est une forme adaptable qui semble se prêter à merveille à la variation comme à la transformation. Il devient, sous la plume d'écrivains acerbes, cible de parodie ou se modernise pour s'adresser à un lecteur contemporain. Les personnages, transposés dans un contexte moderne, apparaissent sous un jour nouveau ; les valeurs diffusées par le conte sont revues et corrigées et nous découvrons des tableaux aux teintes bien souvent humoristiques. Certaines histoires calquées sur les contes classiques voient le jour, conservant le même sujet, le même style ou la même trame narrative alors que d'autres ne se gênent pas pour détourner les codes et les valeurs prônés par le conte de fée traditionnel et créent ainsi une oeuvre d'un genre totalement différent.

Les détournements, réinventions et reprises des contes sont innombrables et laissent transparaître un regain d'intérêt contemporain pour cette matière « vieille comme le monde ⁵ ». Le phénomène de réécriture montre la vitalité du conte dans la société moderne et son caractère fascinant et indémodable. C'est justement afin de comprendre quelles motivations poussent les auteurs à puiser dans ce répertoire ancestral, que nous entreprenons cette étude.

⁴ Denise Escarpit et al. « Le conte, permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Paris, Hachette, « Hachette jeunesse », 1988, p. 184

⁵ Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature jeunesse*, « Mémoire présenté en maîtrise d'études littéraires », Montréal, 2008, p. 3

2. Présentation du corpus

L'étude que nous allons mener se fonde sur deux niveaux de corpus : les contes traditionnels originaux et leur réécritures contemporaines du XXI^e siècle.

Nous avons choisi de prendre comme référence le conte de *Peau d'Ane* de Charles Perrault paru en 1694 et rattaché au recueil de huit contes de fées *Les Contes de ma mère l'Oye* en 1697 sous le titre *Histoires ou contes du temps passé*. Ce conte vient d'une tradition populaire orale. Comme l'œuvre tout entière, il est devenu un classique de la littérature enfantine. Le recueil de Perrault fut d'abord méprisé des lettrés jusqu'à sa découverte au début du XIX^e siècle par le mouvement romantique. Aujourd'hui considéré comme « la référence » du conte classique et de la littérature féerique, il est l'objet d'innombrables travaux et études. L'œuvre de Perrault est lue dans le monde entier et des expressions tirées des contes sont passées dans notre langage du quotidien. Les *Contes* de Perrault sont aujourd'hui reconnus comme de la grande littérature.

Nous nous déplacerons dans le temps et dans l'histoire puisque la seconde œuvre, romantique, sur laquelle nous allons nous pencher provient d'Allemagne et date du XIX^e siècle. Il s'agit du *Vaillant petit tailleur* qui a été collecté puis publié par les frères Grimm en 1812 dans leur recueil de contes merveilleux intitulé les *Contes de l'enfance et du foyer* (*Kinder- und Hausmärchen* en allemand). Ce recueil comprend cent-cinquante-six contes de tradition orale allemande. Il aura un succès dans toute l'Europe. Au XIX^e siècle, le goût pour le conte se généralise et c'est avec Jacob et Wilhelm Grimm que « la littérature populaire de voie orale devient une littérature à part entière ⁶ ».

Dans notre étude, nous allons nous intéresser à la réécriture, par Eric Chevillard, du conte classique des frères Grimm, publiée en 2003 aux éditions de Minuit. Il s'agit d'un conte revisité sous la forme d'un roman ludique qui préserve le titre original du conte-source *Le Vaillant Petit Tailleur*.

Nous avons choisi un auteur fameux dans la littérature contemporaine qui s'est fait remarquer pour son style nouveau ses sujets incongrus. Né en 1964, c'est un écrivain et romancier français contemporain. L'auteur de cette réécriture conserve

⁶ Michel Valière, *Le conte populaire*, Paris, Armand Colin, « Approche socio-anthropologique », 2006, p. 25

le schéma narratif du conte et brode sur le thème avec mille virtuosités. Le conte des frères Grimm, qui ne comptait que dix pages, devient, sous sa plume, un roman qui en comporte soixante-six. Cet auteur, réputé pour ses talents humoristiques, son sarcasme et son art de la dérision a donné à ce texte classique des tonalités nouvelles et inattendues.

E. Chevillard est un écrivain talentueux qui s'illustre dans le détournement des conventions linguistiques. Il cherche à mettre en évidence des faits absurdes et à remettre en question par l'écriture notre rapport au monde et aux choses. Il appartient à une nouvelle génération d'auteurs inclassables, dans la lignée de l'anti-roman de Laurence Sterne. Il a déjà publié dix-huit romans, et de nombreux articles littéraires. Certains l'affilient au courant post-moderne.

La seconde œuvre qui va faire l'objet de notre travail est une réécriture du conte plus ancien de Perrault intitulé *Peau d'Ane*. L'adaptation cinématographique de Jacques Demy, réalisée en 1970, a contribué à sa célébrité. Mais c'est à l'interprétation littéraire qu'en donne Christine Angot, dans un roman homonyme, que nous allons nous intéresser maintenant. Edité en 2003 aux éditions Stock, ce texte très connu traite de l'inceste, thème récurrent dans les œuvres de cet écrivain. Ce récit semble vouloir interroger la société sur son rapport à ce tabou fondamental. De même, cette réécriture aux airs autobiographiques sonde les rapports entretenus entre les lecteurs et l'écrivain.

Christine Angot est une femme française née en 1959, bien connue des milieux littéraires contemporains. Elle est l'auteur, depuis 1990, de quatorze romans et onze pièces de théâtre. Ses livres s'apparentent au « roman autobiographique ». Cette jeune écrivain joue sur les limites entre réalité et fiction et *Peau d'Ane* est un bel exemple de ce jeu de mélanges. C'est pour cette raison que certains critiques qualifient ses œuvres de récits « méta-fictifs ». Ce terme renvoie à une forme d'écriture auto-référentielle qui dévoile ses propres mécanismes d'élaboration et s'interroge sur son statut en temps qu'objet. Associée à la littérature moderne, « la métafiction est spécifiquement la fiction sur la fiction, c'est-à-dire la fiction qui se reflète consciemment sur elle-même⁷ ».

Devenue un personnage médiatique, Christine Angot a fait l'objet de vives controverses et ses œuvres parfois « crues » lui ont valu des critiques acerbes. Cette auteur d'un genre particulier semble aimer la provocation.

⁷ <http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tafiction>

Les deux réécritures qui feront l'objet de notre étude ne sont donc ni des livres d'images, ni de la poésie ni même du théâtre, mais elles s'illustrent dans le genre du roman ou du récit méta-fictif. Ces deux œuvres contemporaines, désignées par le terme de « réécritures » s'adressent à un destinataire mature et averti. A partir de cette même idée de reprise d'un conte classique, nous découvrons deux versions de romans modernes dont l'une se veut concise et brève (l'œuvre d'Angot), quant l'autre est au contraire développée et digressive (le roman de Chevillard). De même, les ambitions de ces deux écrivains diffèrent totalement. La réécriture de C. Angot n'a pas les mêmes enjeux que celle d'E. Chevillard et c'est sur ces divergences que nous appuierons notre analyse. Mais ces auteurs contemporains ont tous deux en commun d'être partis du répertoire des contes pour créer un récit innovant et de le destiner spécifiquement à un lectorat adulte. Nous nous intéresserons dans ce présent travail aux raisons d'un tel choix.

Christine Angot et Eric Chevillard ont repris des contes traditionnels ouverts à un public vaste et intergénérationnel pour en faire des récits exclusivement destinés aux grandes personnes. Il est intéressant de voir que les réécritures de notre corpus reprennent un genre généralement attribué au public juvénile pour traiter de problématiques d'adultes. Nous allons essayer de comprendre l'optique dans laquelle ces deux auteurs contemporains ont réalisé leur œuvre littéraire. En d'autres termes, quels sont les enjeux et visées de la réécriture des contes traditionnels pour enfants en récits contemporains destinés aux adultes ? De même, la question du choix du conte selon l'auteur présente un intérêt non négligeable. L'idée de reprendre un conte traditionnel repose-t-elle sur un choix thématique, stylistique ou bien le conte n'est-il qu'un prétexte pour traiter d'autre chose ? C'est à ce vaste champ de questions que nous nous proposons de répondre au travers de ce travail, afin de mieux comprendre le passage, par le biais de la réécriture, d'un lecteur intergénérationnel à un destinataire spécifiquement adulte.

3. Organisation du travail

Notre recherche se déroulera en trois parties. Dans un premier temps, nous allons définir le conte en général depuis ses origines jusqu'à son passage à l'écrit en France au XVIIIe siècle par Charles Perrault, puis en Allemagne au XIXe siècle par les frères Grimm. Nous étudierons dans cette même partie ses caractéristiques essentielles, avant de résumer les deux contes choisis pour notre corpus. Nous nous interrogerons sur les aspects enfantins du conte et sur l'évolution des destinataires au cours de l'histoire.

Dans un second temps, nous centrerons notre attention sur les réécritures contemporaines de ces textes traditionnels. Nous analyserons les visées des deux œuvres de notre corpus, réalisées au XXIe siècle par Christine Angot, d'après le conte de *Peau d'Ane* de Charles Perrault, et par Eric Chevillard, d'après le conte des frères Grimm *Le Vaillant Petit Tailleur*. Cette partie aura pour objectif d'éclaircir les intentions de nos auteurs contemporains ainsi que de mettre au jour les objectifs d'une telle entreprise. Nous prendrons soin d'illustrer la notion de « réécriture » et de définir ses différentes mises en œuvre avant d'étudier le problème qu'elle pose, ses caractéristiques et ses enjeux. Nous préciserons les termes de « parodie », « réécriture » et « variations » en nous appuyant sur les théories de la réécriture proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*.

Enfin, nous consacrerons la dernière partie de notre étude à élucider les raisons du choix des auteurs contemporains de puiser dans le répertoire classique pour créer des œuvres nouvelles. Nous chercherons à découvrir en quoi le conte traditionnel est une base adaptée à la réécriture, et dans quelle mesure il est propice aux transformations et variations. Nous verrons pour quelles raisons il attire des auteurs contemporains toujours plus nombreux qui créent et inventent à partir des classiques pour parler aux grands et aux petits. Cette partie nous permettra de voir dans quelle mesure la réécriture permet de donner du sens aux œuvres originales mais aussi à notre société contemporaine.

I La forêt des contes

Avant de commencer toute étude sur le conte, il semblait primordial de commencer par définir avec précision cette notion. Le conte est un genre protéiforme et incertain, en d'autres termes difficile à cerner. Il a évolué au cours du temps et n'a cessé de se transformer. D'oral il est passé à l'écrit, issu des milieux populaires il est devenu un exercice de style des salons aristocratiques mondains, et pour finir, adressé à un public intergénérationnel, il a glissé dans la littérature jeunesse avant d'être repris par des réécritures modernes à destination des adultes. Bref, il semble difficile de se retrouver dans la forêt obscure du conte. C'est justement dans un souci de pallier cette confusion que nous nous apprêtons à éclairer cet objet complexe qu'est le conte.

1. Les caractéristiques du conte

1.1. Définitions

L'appréhension globale du conte dans ses aspects formels et archétypiques nous permettra, dans notre travail sur les réécritures, d'évaluer les phénomènes de prise de distance ou d'imitation du texte-source. Voilà pourquoi la connaissance du conte nous est apparue fondamentale pour la suite de cette étude.

Le dictionnaire de l'Académie française, dans sa quatrième édition de 1762, définit le conte comme « narration, récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse soit sérieuse, soit plaisante ». Quant au grand Larousse de la langue française, il note qu'un conte est une « œuvre littéraire relatant des faits réels ou imaginaires ». Le conte peut donc être une narration orale ou un récit écrit qui évoque des événements extraordinaires. Issu à l'origine de la tradition orale, il a progressivement été mis à l'écrit. Charles Perrault, les frères Grimm et Hans Christian Andersen font partie des plus fameux auteurs de contes littéraires. Nous voyons donc à travers ces deux définitions que le conte est un récit qui peut être rapporté à voix haute par le bouche à oreille ou qui peut être transmis par voie écrite sous forme de livre.

Dans sa version orale, le conte peut être raconté à haute voix par les parents ou grands-parents qui partagent un moment convivial. Dans ce cas, il s'agit d'un

partage où le récepteur interagit avec le conteur. C'est une des fonctions essentielle du conte d'être voué à la transmission.

Toutefois, dans les cas qui nous intéressent, le récepteur devient lecteur puisqu'il se trouve en face d'une oeuvre littéraire écrite. Les contes de Perrault et de Grimm ont été mis à l'écrit ce qui a contribué à transformer la situation d'énonciation et la destinée originelle du conte, voué à être raconté. Le conte écrit se présente sous la forme d'un récit où le locuteur relate de façon relativement objective des actions sans exprimer ses propres émotions. Le sujet s'efface pour laisser la parole aux personnages et aux faits. Les péripéties sont décrites à la troisième personne du singulier, ce qui permet une certaine distance de l'auteur.

Les événements relatés s'inscrivent dans un temps qui se situe en arrière du présent. Inscrites dans un passé lointain, les aventures ont lieu dans une dimension temporelle indéterminée. Le temps du conte représente une période imaginaire, un « autrefois » hors du temps, coupé de notre monde, qui est le temps du « monde raconté ». Le passé simple et l'imparfait sont les deux temps les plus utilisés pour raconter ces exploits passés.

1.2. Une forme close et récurrente

Dans la tradition européenne, le conte s'ouvre généralement par une formule introductive qui plonge le lecteur dans le monde imaginaire puis il se referme sur un dénouement, le plus souvent heureux. Aucune prolongation des péripéties n'est envisageable puisque le conte comporte un début et une fin bien définis. Le personnage principal réalise les épreuves qui lui ont été soumises et la plupart du temps termine triomphant. Le conte s'achève sur cette situation stable où la félicité plane sur l'avenir immédiat et futur des personnages. Dans *Le pouvoir des contes*, Georges Jean parle de « rites » de départ et de sortie ⁸. C'est ainsi que la formule du « il était une fois » correspond au « rite de départ » le plus ancré dans nos mémoires. Il marque le détachement du conte d'avec le temps historique et daté. Cette entrée en matière n'est pas universelle car le conte est parfois introduit autrement. Il n'en demeure pas moins que tous les contes de Perrault débutent par cette formule intemporelle dans laquelle le lecteur entre dans le temps quasi mythique du conte. La clôture du conte de *Peau d'Ane* est à ce titre représentative du genre, dans la mesure où elle marque la fin du récit et offre l'image d'une

⁸ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, 1990, p. 140

félicité éternelle obtenue après la réussite des épreuves. C'est un « rite de sortie » modèle :

Les fêtes de cet illustre mariage durèrent près de trois mois et l'amour des deux époux durerait encore tant ils s'aimaient, s'ils n'étaient pas morts cent ans après⁹.

Le mariage est donc perçu comme un symbole d'union heureuse et synonyme de bonheur éternel. La richesse est aussi valorisée comme signe d'autonomie et source de reconnaissance sociale. Pour conclure ces récits, un « rite de sortie » est nécessaire mais il peut aussi être remplacé par une conclusion morale qui ajoute au conte une dimension pédagogique. Parfois, et systématiquement dans les contes de Perrault, l'histoire se conclut sur une morale qui découle du récit. Sous forme de vers, la moralité « tire une leçon des histoires qui précèdent et indique que le temps des contes est bien ramené au quotidien et au temps vécu¹⁰».

Cependant, le retour au monde réel est nécessaire, il est pris en charge par l'auteur qui replonge son lecteur dans la vie quotidienne en quittant le monde de l'enchantement. Celui-ci abandonne le temps de l'histoire racontée mais garde dans sa mémoire le charme de ces récits fascinants. Une très belle clôture d'un conte malgache cité par G. Jean rend hommage à l'héritage reçu par les aïeux. Il est empreint de la nostalgie de prendre conscience que ce temps merveilleux est réservé au conte : « Mon cœur vibre à l'appel confus des Mânes de mes ancêtres, et mon cœur pleure le temps qui jamais ne sera¹¹ ». Le moment du conte est éphémère et laisse le lecteur dans le regret de cette autre réalité si extraordinaire. Le lecteur se laisse enchanter par la magie des contes avant de retourner dans la réalité. A la fin du conte, lors du retour au monde réel, apparaît déjà le désir de retrouver cet « autre » temps.¹² Mais ce « voyage » imaginaire est rendu possible, d'après Georges Jean, par la présence dans le conte d'un cadre sécurisant qui permet de se plonger dans le merveilleux et l'imaginaire. Selon lui, le paradoxe du conte est que l'imaginaire ne peut dériver que dans la mesure où le schéma narratif est prévisible et n'a pas de mystère (chacun sait que le conte va se clore sur une tonalité positive). Bien que le temps du conte soit suspendu hors du temps historique, comme perdu dans une époque sans âge, immobile et lointaine, le conte est caractérisé par son efficacité narrative et par sa forme récurrente. Les

⁹ Charles Perrault, *Peau d'Ane en prose*, 2007, cf. www.bourillon.name/spip.php?article12

¹⁰ G. Jean, *op. cit.*, p. 144

¹¹ G. Jean, *op. cit.*, extrait de *N'Dresta le pêcheur : contes de Madagascar*, p.143

¹² G. Jean, *op. cit.*, p. 140

épisodes, personnages et motifs se retrouvent dans de nombreux contes. Les grandes étapes du récit commencent avec le départ du héros hors du foyer familial. Cet exil ou départ volontaire est la marque d'un cheminement vers l'indépendance. Des adversaires se présentent sur la route pour empêcher le personnage d'arriver à ses fins. Il représente les dangers que le héros se doit d'écarter. Un donateur va aider le jeune téméraire qui parviendra à la suite de ses péripéties à se marier et à accéder au trône. Le dénouement heureux est la récompense du héros d'avoir affronté autant d'épreuves, il correspond à l'arrivée au stade adulte et à la maturité¹³.

La forme du conte est donc très codifiée, tout conte se présente sous une structure relativement similaire et organisée selon des lois précises. Cet aspect figé du conte fera l'objet de critiques dans l'une des réécritures qui nous intéressent.

1.3. Récits brefs, rapides et merveilleux

Les contes sont aussi des récits brefs dans lesquels se déroulent des actions rapides, à la différence des sagas, mythes, ou épopées de forme longue et développées. Les péripéties s'enchaînent les unes aux autres à une vitesse incroyable. Généralement la situation initiale est perturbée par un incident que le héros se met en quête de résoudre. Sa quête aboutit à un retour à l'équilibre après la victoire du personnage principal. En quelques phrases, la situation complexe peut se résoudre pour le plus grand bonheur du lecteur. Ce genre se caractérise par un enchaînement rapide des actions. De nombreuses péripéties s'enchaînent avec un rythme accéléré. Il n'y a pas de descriptions superflues car ce qui prime c'est l'action des personnages et non leurs ressentis ou le cadre qui les entoure. Celui-ci est très vite évoqué dans une économie de la narration. Les images sont simples et font référence à des lieux communs ou des situations familières. Par exemple la maison, la forêt, le château évoquent d'emblée des images évocatrices. Les scènes se répètent, ce qui permet généralement de rythmer le récit et de donner des repères aux enfants pour suivre le déroulement de l'histoire et leur permettre de rester attentifs au contenu du récit.

¹³ Aude Mespoulet, *Contes et contenance*, « L'atelier conte à visée thérapeutique », DESS de psychologie de l'enfance et de l'adolescence, Université de Toulouse Le Mirail, 2001-2002, p. 13, cf. http://pjd31.free.fr/memoire_dess_aude_mespoulet.pdf

Les aventures merveilleuses omniprésentes au cours du conte sont nombreuses et variées mais se dénouent rapidement dans l'efficacité du style. Des événements étonnants, admirables et parfois même magiques, qui ne peuvent s'expliquer de façon rationnelle, rythment ces récits rebondissants. L'univers du conte rend toutes les extravagances possibles, de la métamorphose à l'invisibilité en passant par les objets qui bougent ou la traversée des murs. Mais ces événements s'insèrent dans une logique du récit, il ne sont pas placés au hasard et sont nécessaires à l'intrigue. Il ne paraissent pas incongrus mais au contraire leur apparition se fait dans le plus grand naturel, ils étonnent à peine le lecteur qui s'attend à cette apparition de phénomènes extraordinaires.

Ces caractéristiques propres au genre du conte seront reprises et tournées en dérision ou prise à contre-pied dans les œuvres d'Angot et de Chevillard.

La plupart du temps, les contes sont considérés comme de grandes métaphores ou paraboles de l'existence humaine créées par l'Homme qui ressentait le besoin de se raconter. On ne sait pas réellement l'origine exacte des contes, certains chercheurs soutiennent l'idée qu'ils proviennent des milieux populaires et ruraux, pour d'autres ils sont le fruit de récits mythiques du Moyen Âge aristocratique. La répétition de ces récits aurait progressivement fait passer le conte dans les couches populaires. Cette explication rendrait intelligible le fait que l'on y retrouve à la fois des éléments primitifs et archaïques tout comme un ton familier et réaliste. En revanche, dans les réécritures modernes, les éléments archaïques disparaissent au profit d'une modernisation.

Le conte pourrait être la représentation de la vie quotidienne avec tout ce qu'elle comporte de joie et de difficultés. Les contes évoquent les différentes étapes de l'existence humaine : la naissance, le mariage, la mort, la chasse, la guerre, ou les instants du quotidien que sont manger, boire, ou dormir. Les comportements des personnages même lorsqu'ils présentent des aspects invraisemblables, sont décrits dans la langue familière et commune du quotidien.

Cette dimension humaine du conte pourrait contribuer à éclaircir le mystère de la fascination que les contes continuent d'opérer. Pourtant, les espaces et les êtres qui peuplent ces histoires sont bien différents des Hommes d'aujourd'hui.

1.4. Les lieux et personnages

Les lieux de l'univers des contes sont clos, isolés, labyrinthiques, mobiles ou impénétrables. Ils sont le terrain de jeu de l'aventure. Ce sont des espaces fonctionnels : le château, la forêt où ont lieu la fuite et la peur de l'inconnu... Ils sont le terrain où vit la société, et sur lequel le héros accomplit ses exploits ¹⁴.

Les lieux sont empreints de mystère et favorisent le déploiement de l'imagination. Les personnages du conte sont eux aussi primordiaux. Ils ne vieillissent pas et s'illustrent dans leur intemporelle jeunesse. En effet, par leur caractère fictionnel, ils échappent aux lois humaines de la temporalité et sont immortels. Les descriptions ou les circonstances pourraient être gommées mais les personnages typiques du conte ne peuvent être éliminés. Le roi, la reine, la marâtre, les fées, les servantes, le prince charmant et les animaux peuplent et animent le conte. Deux milieux sociaux sont représentés : d'un côté le monde des châteaux et des rois et de l'autre des individus appartenant aux couches les plus pauvres. On rencontre souvent des bergers, bûcherons, lavandières dans les contes traditionnels et des princesses dans des palais dans les contes de Perrault car ils sont imprégnés du contexte historique dans lequel ils apparaissent et du milieu social de l'auteur. Chaque personnage a ses propres caractéristiques: qu'elles soient morales ou physiques, elles ne sont pas interchangeables. En effet, la beauté de la princesse n'a pas d'égal, tout comme la méchanceté de la marâtre est mythique. Le dévouement qui caractérise la jeune fille maltraitée s'oppose à la paresse de ses sœurs ingrates. Le courage du plus petit des frères compense la faiblesse de son corps... Les personnages remplissent aussi une fonction ou un emploi bien défini selon la description de Vladimir Propp¹⁵. Par exemple la belle-mère se charge de troubler la relation entre les jeunes époux, le roi donne sa fille en mariage, et le cadet exclu de la fratrie doit réussir les épreuves les plus difficiles. Les personnages sont désincarnés, sans autonomie, ils n'existent pas pour eux-mêmes mais par ce qu'ils font. G. Jean cite les expressions d'Antoine Faivre qui qualifie les personnages des contes « d'êtres à l'aspect somnambulique, étrangers à eux-mêmes comme à l'action, évoluant dans un espace sans air comme des ombres sur un écran¹⁶ ». Ce portrait assez réducteur du personnage du conte donne l'image d'individus « sans épaisseur ». La stéréotypie des personnages et leur absence de

¹⁴ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique, 1990, p. 147

¹⁵ Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, « Poétiques », 1970

¹⁶ Jean Georges, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique, 1990, p.122

profondeur ou d'intériorité est admise comme l'un des traits caractéristiques du conte. Les personnages n'ont pas d'histoire personnelle, ils se résument à leur action. Max Lüthi met en valeur la platitude (*Flächenhaftigkeit*, littéralement la "désincarnation") et l'unidimensionalité (*Eindimensionalität*) des personnages et des récits¹⁷. Ils ont pu être qualifiés de « plats » par leur type schématique et *a priori* dépourvus de psychologie, pourtant ils sont indispensables. Bien qu'ils présentent parfois un caractère passif, ils restent les moteurs du récit, c'est grâce à eux que se déclenchent les événements qui vont précipiter l'intrigue. V. Propp défend l'envoûtement qui émane des personnages en leur reconnaissant des attributs qui leur rendent leur beauté. Ces qualités des personnages résident dans leur âge, leur sexe, les situations dans lesquelles ils s'illustrent, leur apparence et particularités physiques. Selon lui, les détails de leur description font partie du charme du conte. Partisan d'une revalorisation des personnages du conte, G. Jean se refuse à les réduire à de simples fonctions, il leur reconnaît au contraire une « présence charnelle, une sensibilité, des idées parfois, [et une capacité à] s'autonomiser¹⁸ ». Les caractéristiques principales des personnages sont déterminées en fonction de leur statut. Les catégories génériques ont chacune leurs traits caractéristiques. Par exemple, J. Zipes admet au héros des qualités de courage, de sagesse (et parfois même de ruse), de loyauté, et de travail. La femme, quant à elle, est reconnue pour ses aptitudes à l'abandon de soi, à l'effacement, à la modestie, la clairvoyance, l'humilité et la virginité¹⁹.

Quant aux personnages de Perrault, ils ont peu d'épaisseur mais sont dotés de petits ornements soigneusement choisis, révélateurs d'une grande subtilité de l'auteur. Il est vrai que dans *Peau d'Ane*, comme le remarque très judicieusement G. Jean, les personnages principaux sont d'abord des instruments fonctionnels, mais certains personnages secondaires sont saisis avec une étonnante acuité psychologique. Par exemple le personnage auquel le roi s'adresse pour savoir s'il doit épouser l'Infante tient des propos intéressés, il n'agit pas seulement parce que la situation l'y oblige mais dans une optique que l'on pourrait presque qualifier de narcissique. Cette sorte de « druide » est un médiateur subtil. Il préfère avoir une bonne image auprès du roi, quitte à sacrifier sa vertu, plutôt que de montrer au souverain la réelle horreur de son dessein d'épouser sa fille.

¹⁷ [http://fr.wikipedia.org/wiki/Conte_\(oral\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Conte_(oral)), juin 2009

¹⁸ J.Georges, *op.cit.*, p. 131

¹⁹ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, « Etude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse », Paris, Payot, 1983, p. 189

« Ce druide, moins religieux qu'ambitieux, sacrifia à l'honneur d'être confident d'un grand roi, l'intérêt de l'innocence et de la vertu, et s'insinua avec tant d'adresse dans l'esprit du roi, lui adoucit tellement le crime qu'il allait commettre qu'il lui persuada même que c'était une œuvre pie que d'épouser sa fille ²⁰».

On pourrait dire, en se gardant de tout anachronisme, que Perrault fait preuve d'une certaine finesse « psychologique » pour reprendre l'idée soutenue par G. Jean. Le charme des personnages des frères Grimm, plus ruraux et moins civilisés selon les dires de M. Robert, est différent mais tout aussi fascinant. Dans le conte du *Vaillant petit tailleur* des frères Grimm, le héros agit pour voir ce dont il est capable, par curiosité et goût de l'aventure. Il correspond au type du valeureux intrépide qui n'a pas froid au yeux.

Pour résumer, les personnages nous font rêver car il nous ressemblent, et certains représentent ce à quoi nous aspirons. Mais les auteurs contemporains les perçoivent d'un autre œil. L'un se moquera des profils stéréotypés que nous venons d'approcher en détail au cours de cette partie et l'autre ajoutera de la psychologie aux identités des personnages *a priori* dépourvus de toute intériorité.

Nous allons maintenant montrer que le conte, avec sa forme figée et close et ses caractéristiques bien spécifiques, fait appel au monde de l'enfance. Les enfants s'identifient aux personnages des contes avec facilité et ravissement.

²⁰ Charles Perrault, *Peau d'Ane en prose*, 2007, cf. www.bourillon.name/spip.php?article12

2. L'univers enfantin

Les contes sont non seulement appréciés des lecteurs juvéniles, mais ils leur sont aussi utiles dans leur construction et leur développement. Nous allons déterminer les caractéristiques du conte qui semblent les plus propices à fasciner la jeunesse. Nous nous interrogeons sur le pouvoir attractif du conte ainsi que sur les vertus qu'il apporte aux enfants.

Le conte est intimement lié au monde de l'enfance parce qu'il est lié au merveilleux et à l'imaginaire. Il parle d'un temps « hors du temps » et d'un espace où tout devient possible et d'un temps ouvert qui laisse s'échapper l'imagination. Il évoque des péripéties merveilleuses qui fascinent le jeune public, et le style simple et enfantin rend ce genre particulièrement accessible à tous lecteurs. Les métamorphoses deviennent réalisables tout comme les fuites à travers les sombres forêts. Les personnages sont dotés de pouvoirs magiques et réalisent des ruses subtiles. Les merveilles qui apparaissent dans les contes touchent aussi bien les objets, les lieux que les phénomènes. Les objets comme la baguette magique, les coffres-forts ou le cercueil de verre alimentent le rêve de l'enfant. Les contes parlent de châteaux magnifiques, de forêts insondables, et de chambres secrètes qui enrichissent et peuplent l'imaginaire enfantin d'images évocatrices. Les bêtes se mettent à parler, les arbres ont des pouvoirs magiques et les fées peuvent faire apparaître des robes multicolores. Les enfants plongent dans cet univers avec une facilité innée et un immense plaisir. Ils sont le public le plus réceptif au conte car ils se laissent envoûter par sa magie plus facilement que les adultes.

2.1. Un pouvoir d'enchantement

La fascination merveilleuse du conte empreint les esprits et l'imaginaire des enfants. Ils adorent écouter des histoires qu'on leur a racontées à de multiples reprises, ou qu'ils découvrent avec émerveillement pour la première fois. Ils s'imaginent être les protagonistes et pouvoir influencer le cours de l'action. Ils écoutent les histoires sans *a priori*, alors que l'adulte juge et raisonne avec son esprit critique qui l'empêche d'apprécier le conte comme il se présente. Les détails invraisemblables ne posent aucun problème à l'enfant qui aime les situations imaginaires alors que l'adulte est dérangé par les éléments qui heurtent l'entendement. Il est vrai que les faits hors du commun qui enchantent les tout-

petits peuvent surprendre le lecteur adulte qui serait gêné par l'in vraisemblance des péripéties et la logique étrange de l'histoire, alors que les enfants ne sont pas surpris par l'intrusion du merveilleux. Au contraire, l'univers du conte correspond à leur monde illusoire et rêvé. Là où l'enfant est un bon public d'histoires extraordinaires, l'adulte peut être un lecteur méfiant et sur ses gardes. Selon les théories de Piaget, les enfants aiment les contes car eux-mêmes vivent leur vie comme si celle-ci était une fiction dont ils seraient les acteurs. Les enfants vivent donc dans un monde imaginaire et n'ont aucune difficulté à envisager les épisodes magiques, car ils perçoivent aussi la réalité sous une forme merveilleuse et fantastique.

« En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique qui nous unit au monde²¹ » nous dit de façon poétique Bachelard. Ce qui enchante les enfants par dessus tout, c'est peut-être le fait d'être enveloppé dans une réalité imaginaire où tout devient possible, se transformer, disparaître, ruser contre un géant ou fuir un danger. Rien n'est impossible, même le plus faible ou le plus jeune peut vaincre les épreuves. Le héros du conte *Le Vaillant Petit Tailleur* en est un parfait exemple.

Les enfants aiment rêver, se perdre avec le héros dans des lieux labyrinthiques, s'unir avec l'animal ou se métamorphoser sous des parures somptueuses. Les images présentes dans le conte de *Peau d'Ane* contribuent à cet enchantement merveilleux qui rend tous les rêves possibles.

Mais le merveilleux n'est pas l'unique objet d'attention, l'intérêt des contes réside aussi dans le fait que cette réalité merveilleuse côtoie un univers réaliste et vraisemblable qui permet à l'enfant de se situer dans l'espace et de donner de la crédibilité aux récits extraordinaires. Certains éléments du conte sont ancrés dans la réalité du contexte historique dans lequel ils sont nés. Le merveilleux intervient donc dans un univers concret. La figure du roi dans *Peau d'Ane* est « louis-quatorzienne²² » selon l'expression de G. Jean, et elle est calquée sur une figure bien connue pour les lecteurs du XVIIIe siècle. Le roi présent dans ce conte est fidèle à l'image d'un souverain riche qui aime le luxe et les beaux palais, comme l'était le roi soleil. Les lieux décrits peuvent aussi être le reflet d'espaces réels, décrits avec précisions, qui rappellent à l'auditeur ou lecteur un cadre spatial connu. De même, l'atelier d'artisan du petit tailleur et la rencontre avec la

²¹ Bachelard, *Poétique de la rêverie*, P.U.F, 1960, p.92

²² G. Jean, *op. cit.*, p. 87

vendeuse de marmelade placent le conte dans un cadre tout à fait probable, situé dans l'espace. Cet ancrage dans la réalité apporte au conte sa vraisemblance et permet ensuite de glisser subtilement du monde réel au monde irrationnel et merveilleux. Nous nous laissons emporter par la magie des événements tout en gardant un pied dans le monde réel. Pour Georges Jean, le mélange du réel et du merveilleux dans les contes contribue au charme de ces lectures²³. Mais il s'agit d'un merveilleux qui va de soi, les faits extraordinaires se passent dans le plus grand naturel. Ce spécialiste des récits pour enfants relève l'étonnant paradoxe du conte : « l'in vraisemblable y est naturel²⁴ ». Les faits n'ont pas d'explication rationnelle, ils sont inexplicables par la raison et touchent au surnaturel. Des phénomènes surprenants ont lieu mais ils font partie de la logique du conte, le lecteur ne s'en étonne pas. L'image et la métaphore permettent de raconter ces aventures impossibles dans un langage détourné et poétique qui passe pour naturel pour l'oreille enfantine.

L'enchantement du conte naît aussi du langage utilisé par les auteurs des contes écrits littéraires. Les enfants raffolent des jeux avec les sonorités, ils sont bercés par les phénomènes d'assonances ou d'allitérations.

Les diminutifs et les surnoms sont eux aussi très appréciés des enfants. *Peau d'Ane* en est un parfait exemple, de même que l'adjectif « petit » du vaillant tailleur crée un rapprochement familial entre le lecteur, qui se sent petit, et le héros, qui malgré sa taille vaincra des géants et des animaux sauvages. Dans le conte de *Peau d'Ane*, le terme de « chambrette » évoque l'exiguïté du lieu, son caractère intime et réservé²⁵. Ce mot est empreint de mystère et de magie puisque c'est dans cet espace étroit que la transformation magique s'opère : la souillon devient princesse à l'abri des regards indiscrets. D'autres expressions typiques de l'enfance plaisent aux petits comme « une robe qui soit de la couleur du temps »²⁶. L'enfant a besoin de repères fixes dans une histoire, ce qui explique probablement son goût pour les phénomènes de répétition. Les formules qui reviennent comme des refrains, que l'on retrouve aussi dans les comptines, sont appréciées des enfants qui peuvent participer à voix haute. Ces expressions poétiques, musicales et chantantes touchent et captivent les enfants. Ils jubilent de

²³ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique, 1990, p. 51 et 83

²⁴ G. Jean, *op. cit.*, p. 148

²⁵ C. Perrault, *Contes*, Paris, Flammarion, 2006, p. 105

²⁶ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 96

reconnaître une phrase connue qui les re-concentre sur l'histoire si leur esprit s'était égaré. M. Soriano reconnaît que le succès des contes est lié à leur langage enfantin : « En assimilant (...) le répertoire traditionnel au répertoire enfantin, [Perrault] conserve précieusement les rythmes, les formulettes (...) et surtout la simplicité, qui ont fait son succès auprès du public populaire ²⁷ ».

La succession des épreuves dans *Le Vaillant Petit Tailleur* n'est pas redondante pour le jeune public, mais au contraire le fait de savoir comment vont se terminer les combats (la victoire du rusé sur le naïf) excite le tout petit qui attend avec impatience la victoire finale du héros. La forme fixe du conte permet aux plus jeunes de se repérer dans le cours de l'histoire. Certains détails peuvent aussi éveiller l'intérêt de l'enfant comme les objets magiques, ou les personnages surnaturels. Dans le conte de *Peau d'Ane* de Perrault, une grande malle a le pouvoir de se dissimuler et de disparaître. Cette « cassette » magique est censée suivre la jeune demoiselle tout en restant invisible à l'œil nu puisqu'elle est enterrée sous la terre ²⁸. Ce phénomène incompréhensible fascine les petits et enrichit leur imagination. De même, l'anneau que toutes les prétendantes du prince essaient sans succès, est auréolé de magie merveilleuse, puisqu'il ne sera ajusté qu'au doigt menu de la jeune fille. La belle princesse arrive en dernière position pour l'essayage de la bague et malgré toutes les protestations et les moqueries de son accoutrements et de son rang social, c'est elle qui réussit à enfiler l'anneau qui lui ouvrira la porte du royaume. Cet objet est donc auréolé d'un pouvoir d'enchantement. La couleur et les pouvoirs de « l'anneau » fascinent le jeune public ²⁹. L'image de la fée conseillère, et attentive aux appréhensions de la jeune demoiselle, s'inscrit dans l'imaginaire enfantin comme un personnage bénéfique et protecteur entouré d'une aura de bienveillance :

C'était une admirable fée
Qui n'eut jamais de pareil en son art
Il n'est pas besoin qu'on vous die
Ce qu'était une fée en ces bienheureux temps (...)³⁰

Les couleurs dans ce conte éveillent elles aussi la curiosité juvénile. Les robes toutes plus splendides les unes que les autres marquent les mémoires des lecteurs

²⁷ M. Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, p. 344

²⁸ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p.99

²⁹ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p.106

³⁰ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p.94

de *Peau d'Ane*. L'esprit se focalise sur le bleu azuré, le jaune du soleil, ou sur la clarté lunaire. De même, l'imagination est libre d'inventer une représentation de la « couleur du temps ». L'imaginaire amplifie les images merveilleuses et les couleurs flamboyantes restent ancrées dans les esprits.

Tous ces éléments mystérieux engagent à rechercher la clef des contes, à comprendre la signification de ces symboles cachés. Comme si l'histoire était une énigme à déchiffrer, peuplée d'indices que l'enfant s'engage à découvrir. Les contes sollicitent le goût du jeu propre à l'enfance. Les personnages sont toujours empêtrés dans de folles aventures où les formules magiques ouvrent la clef des cavernes et les codes secrets celles des coffres-forts. L'enfant se prête au jeu et cherche avec le héros les solutions pour se sortir des mauvaises passes. Il aime les devinettes qui sollicitent son imagination et le stimule. Dans le conte de Grimm qui nous intéresse, le héros doit savoir user de son intelligence pour vaincre les épreuves de manière habile sans même les affronter. Il s'amuse de voir que ses inventions induisent tout le monde en erreur. Le déguisement, que nous retrouvons dans le conte de Perrault, peut servir à éviter les dangers, ou être un travestissement ludique qui rappelle celui du carnaval. Les enfants adorent changer de rôle, revêtir le costume d'un autre et être pris pour un autre.

La dimension ludique et divertissante des contes convient parfaitement aux enfants dans la mesure où il aiment jouer et s'inventer leur vie.

2.2. L'enfance et le conte

Bien que le conte n'ait pas été créé spécialement pour répondre aux besoins de l'enfant, il demeure toutefois très proche du monde enfantin et répond aux interrogations profondes de l'enfant. Ceux-ci retrouvent dans le conte la projection de leur monde intérieur et peuvent se plonger dans ce monde extraordinaire, peuplé de licornes et de robes magnifiques avec une grande facilité.

Ce que Bachelard a appelé les « noyaux d'enfance » désignent un cœur de forces virtuelles, d'énergies innocentes et gaies pour lesquelles les métamorphoses sont une évidence en tant que participation aux éléments en mouvement. L'enfantin dans le conte, c'est la reconnaissance directe de ces forces et de ces voies ³¹ ». L'enfant peut croire à des choses extraordinaires comme s'il s'agissait d'

³¹P. Péju, *op.cit* cite Bachelard, p. 91

« évidences », et ces phénomènes lui semblent complètement naturels. D'ailleurs, l'enfant peut s'identifier aux héros les plus courageux et ainsi se sentir aptes à endurer les épreuves de la vie. Par le biais de l'imagination, le jeune lecteur se met dans la peau des personnages avec une grande facilité. Il se retrouve dans le personnage opprimé, maltraité, égaré, petit, naïf ou faible puisque cela rejoint la vision qu'il a de lui-même à certains moments de sa vie. Les contes mettent souvent en scène des enfants ou jeunes qui endurent des épreuves difficiles, avant d'accéder avec succès au statut adulte. Le jeune lecteur s'identifie au héros souvent petit et vulnérable au début mais qui s'émancipe au cours de l'histoire. Dans les contes de notre corpus, il est fait mention de la taille du « petit » tailleur qui sous-entend son jeune âge, ainsi que de la jeunesse de Peau d'Ane qui a encore la peau blanche. Le lecteur, ou auditeur enfant, suit les étapes de ces parcours initiatiques comme s'il s'agissait de son propre itinéraire personnel. Mais ce qui permet l'identification de l'enfant avec le héros, c'est principalement la certitude que ses efforts seront récompensés et que la lutte se terminera par la victoire.

J. Zipes se réfère aux écrits de Piaget qui soutiennent l'idée que le contenu et la forme des contes correspondent à la façon dont un enfant de six à huit ans conçoit le monde ³². C'est en reprenant les idées de ces deux auteurs que nous poursuivons notre étude. La conception du monde et le développement des enfants sont différents de ceux des adultes. En effet, les plus jeunes ont des difficultés à s'adapter au monde réel car ils ne le perçoivent pas la réalité dans sa globalité ni dans sa totalité. Cette inadéquation au réel doit être soutenue par une littérature accessible à « leur monde ». Le conte représente cette littérature à la portée des enfants qui leur parle d'une manière intelligible.

Les enfants imaginent que les choses et leurs pensées entretiennent des relations magiques, qu'ils peuvent déplacer des objets par leur simple volonté. Les vœux exaucés dans les contes grâce à des instances magiques confortent l'enfant dans la perception qu'il a des choses et des relations. L'enfant voit dans les objets inanimés des formes vivantes qui peuvent se métamorphoser et passer d'un état à l'autre. Les transformations réalisées par les fées avec leur baguette ou leur potion magique vont dans le sens d'un monde où tout devient possible, par l'intermédiaire du merveilleux. Le monde du conte est surnaturel, magique,

³² J.Zipes, *op.cit.* p. 224

féérique puisqu'il offre des possibilités infinies de changements, de disparitions, et de résurrection, de fuite et d'envolées qui correspondent à la réalité de l'enfant.

Chaque événement est, dans l'esprit enfantin, la conséquence d'un acte, car la réalité n'est pas encore perçue dans toutes ses subtilités et sa complexité. Tout devrait s'enchaîner dans la chaîne logique des relations de cause à effets. On retrouve effectivement, dans les histoires merveilleuses, les mêmes liens de causalité entre les actions et leurs répercussions. De même, un homme est soit blanc soit noir, soit gentil, soit méchant, soit courageux soit peureux. La réalité manichéenne du conte s'adapte donc parfaitement à la vision « binaire » des enfants. Le tout petit ne se distingue pas encore du monde qui l'entoure, il en fait partie et se fond dedans comme un nourrisson fusionne avec sa mère. L'univers du conte correspond lui aussi à cette vision animiste, totalisante et égocentrique du monde.

De plus, l'enfant a un grand besoin de justice, il veut que le coupable soit puni et le bon récompensé. C'est pourquoi la justice expiatoire du conte lui convient bien. Nous pourrions dire que le conte est une projection des désirs inavoués, il symbolise un monde idéal et juste où les gens vivent heureux. L'intérêt de l'enfant pour le conte montre sa recherche d'un monde où les choses seraient ordonnées, mieux rangées que dans le monde réel, et donc plus simples à appréhender.

Le monde intérieur de l'enfant représente donc de nombreuses similitudes avec celui du conte. Les vœux les plus impossibles se concrétisent et le bonheur stable et sécurisant apparaît comme possible. La littérature des contes est adaptée aux enfants qui vivent dans une réalité irréelle et merveilleuse. Le manichéisme des portraits et la simplicité du schéma narratif donnent à voir une réalité relativement simple où tout a une explication et où le mal est puni. L'enfant a besoin de cette vision simplifiée de la réalité avant de complexifier sa compréhension du monde. Il a une vision animiste du monde dans laquelle les relations entre les choses et les êtres sont magiques et dans laquelle les désirs intérieurs sont exaucés. Les enfants retrouvent donc dans les contes cet univers fantasmé.

Cependant, l'enfant n'a pas un réel besoin des contes tout au long de son processus d'apprentissage. Une fois rassasié de ces histoires, il peut s'en détacher

et entamer une nouvelle étape de son développement. A partir de l'âge de dix ans environ, les enfants commencent à se détacher du conte. Ils ne ressentent pas le même désir ni besoin de lire ou d'entendre des contes. Ce phénomène peut s'expliquer par le fait que le conte entretient l'idée d'un monde égocentrique clos sur lui-même, qui correspondait à une phase première de développement de l'enfant. Le jeune de dix ans commence à vouloir s'entretenir avec ses camarades, à s'ouvrir au monde qui l'entoure. Il entre dans un processus de socialisation. Il se sent alors appartenir à un tissu social et cherche à interagir avec son entourage. Cette ouverture vers l'extérieur correspond à une meilleure adéquation de l'enfant avec le monde réel. Le conte serait donc nécessaire pendant la période où le monde de l'enfant est encore trop différent de la réalité complexe qu'il va devoir affronter. Pierre Péju illustre parfaitement notre propos « Il est possible que les enfants trouvent dans les contes des éléments pour leur socialisation et des réponses à leurs angoisses oedipiennes, mais ils y retrouvent aussi un espace de questions qui portent sur les corps, sur les limites entre les choses, sur les signes épars et sur les secrets d'un monde ouvert³³ ». Finalement, le conte faciliterait le processus de socialisation et ouvrirait progressivement le jeune lecteur sur le monde extérieur et sur les secrets de la vie.

2.3.Un appui dans la construction de l'enfant : les fonctions du conte

Nous avons vu que la conception qu'ont les enfants du monde est différente de celle qu'ont les adultes, elle est plus simple et schématique, souvent même bipolaire. Le conte est donc un genre particulièrement abordable aux enfants, mais il leur est aussi utile sur plusieurs plans. Le conte permet aux enfants d'apprendre à structurer leur pensée et à ancrer des apprentissages fondamentaux. Quelles sont ses vertus pédagogiques et qu'enseigne-t-il aux enfants ? Nous allons donc étudier de plus près les fonctions du conte dans le développement social, psychologique et pédagogique des tout jeunes.

Les contes sont tout d'abord pédagogiques, ils sont nécessaires dans la mise en place des mécanismes de symbolisation et permettent aux enfants d'élargir la panoplie d'images et de références qu'ils emmagasinent dans leur mémoire. Ces images favorisent la capacité d'abstraction et le développement des potentialités

³³ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 91

imaginaires. B. Bettelheim soutient cette idée que la littérature traditionnelle alimente l'imagination de l'enfant et la stimule ³⁴.

Le conte est aussi utile dans la mesure où il donne des repères dans le temps et dans l'espace. Par la lecture, les enfants acquièrent une conscience du temps narratif. La rencontre avec le conte peut apprendre à l'enfant à entrer dans le monde de la fiction tout en le distinguant du monde réel dans lequel il vit. C'est l'idée soutenue par G. Jean dans *Le pouvoir des contes*. Le monde imaginaire du conte permet l'identification du lecteur avec les protagonistes de l'histoire, mais il reste un monde raconté, dans lequel se déroulent des aventures qui mettent en scène des personnages fictionnels. Par le conte, l'enfant se confronte à la temporalité de la fiction : les événements défilent dans un enchaînement logique ce qui lui permet de prendre conscience du temps dans cet univers imaginaire. Un des pouvoirs du conte serait sans doute de faire découvrir le monde rêvé de la fiction et de s'évader par l'imagination. Le conte qui réduit la temporalité à des schémas simples permet d'enrichir la vision que l'enfant en a puisque celui-ci découvre qu'avec un nombre limité d'éléments, on peut créer des combinaisons infinies. Progressivement, l'enfant différencie l'agencement des lieux (dedans, dehors, en haut en bas), le type d'endroit (château, clairière, forêt, ferme...) et se positionne dans sa vie quotidienne en fonction des repères qui se sont mis en place. L'expérience du conte est délimitée dans le temps puisqu'elle a un début et une fin, l'enfant découvre que le plaisir de l'histoire est limité et temporel. De plus, le temps de la narration est lui aussi délimité par les péripéties qui scandent le déroulement du récit. La situation initiale marque le début de l'histoire, elle fait place au nœud de l'intrigue qui précipite les personnages dans l'action et le dénouement marque la fin des épreuves. Cette succession d'événements contribue à montrer à l'enfant la linéarité du temps.

G. Calaupe-Griaule qui a compilé des études sur le renouveau du conte montre que celui-ci est instructif à de nombreux égards. Son livre récapitule des savoirs transmis par le conte. Selon cet auteur, la forme structurée du conte et son rythme rapide facilitent le travail de mémorisation et donnent envie à l'auditeur de raconter à son tour. L'enfant va donc essayer de retenir la suite logique des

³⁴ Marianne Danigo, *De l'utilisation du conte dans sa relation à l'autre*, interprétation du conte selon Bettelheim, cf. http://ifsi.ch-hyeres.fr/IMG/html/Hansel_Gretel.htm

épisodes pour être capable à son tour de raconter l'histoire. Il fait ainsi travailler sa mémoire sans s'en apercevoir ³⁵. De même, l'enfant découvre à travers les contes les règles de l'écriture et de la langue. Le fait d'avoir été nourri de contes durant son enfance va aider l'enfant dans sa maîtrise de l'expression orale et écrite. Il se familiarise avec la grammaire française et avec les règles de conjugaison. Il retient des expressions usuelles facilement mémorisables et repère les constructions correctes des phrases, grâce au style léger et simple des contes. L'enfant découvre ainsi comment créer une histoire cohérente avec une entrée en matière et une fin, et comment construire une structure narrative correcte et logique. L'écoute et la re-formulation des contes permet aussi de développer l'expression orale et de former de bonnes habitudes d'élocution et de prononciation. Le jeune explore avec ravissement l'étendue des potentiels de la langue française et le plaisir infini de jouer avec les mots. De même, la lecture de cette littérature accessible et « ludique » enseigne indirectement au public enfantin le fonctionnement des modes et des temps verbaux. L'imparfait et le passé simple sont très utilisés dans le conte, mais les dialogues sont au présent, ce qui donne un aperçu des temps essentiels et les plus usités de la langue. De plus, l'enfant augmente son vocabulaire et enrichit son répertoire personnel de références culturelles et d'expressions courantes très utilisées.

D'après le postulat de G. Jean, le conte nous ferait apprécier la « bonne littérature » et initierait le jeune à la lecture, tout en lui donnant l'envie de continuer plus tard à approfondir ses connaissances littéraires ³⁶. En l'occurrence, le conte serait donc un vecteur privilégié pour transmettre à l'enfant le goût et le désir de la lecture et de l'écriture. Le style travaillé des versions comme celles de Perrault ou des frères Grimm, fait découvrir la beauté des sonorités et des tournures littéraires. La qualité stylistique du conte et la fraîcheur de cette littérature naïve et enfantine, préparent l'enfant à devenir un futur lecteur adulte. L'habitude prise par le jeune public de lire ou écouter des contes lui donne peu à peu le goût de la grande littérature.

Les enseignants utilisent de plus en plus le conte comme outil didactique. Ils s'en servent pour créer un moment de détente dans la classe, pour illustrer ou éclaircir une leçon de façon métaphorique. Ils font l'expérience que le contage

³⁵ Calame-Griaule Geneviève, *Le renouveau du conte*, « The revival of storytelling », CNRS Éditions, Gap, 1999, p. 193

³⁶ G. Jean, *op. cit.*, p. 146

créée des habitudes de concentration. En effet, le fait de raconter un conte permet de tranquilliser l'atmosphère d'une classe agitée. Un climat de confiance s'installe entre le conteur et l'auditoire. L'excitation s'apaise peu à peu, les élèves prêtent l'oreille et sont attentifs. C'est dans cette ambiance détendue que l'enfant peut s'abandonner à la voix du conteur. Mais une histoire dite aura plus d'impact sur les auditeurs qu'une histoire lue, c'est pourquoi le conteur a intérêt à mémoriser les étapes de la narration pour raconter le conte plutôt que d'en faire la lecture.

Le conte a un caractère éducatif, il est un moyen d'enseigner aux enfants des règles de bonne conduite tout en leur montrant des modèles de comportements exemplaires. Il propose des modèles à suivre pour devenir un être accompli et intégré dans la société. Il participe à l'éducation morale des jeunes générations. Les contes maintiennent des valeurs telles que l'obéissance, la nécessité de réaliser une activité, l'importance de la prudence, les valeurs de pureté, de courage, et de ruse. Ils entretiennent implicitement l'idée qu'un monde pacifiste et harmonieux est envisageable si chacun respecte ces valeurs. Comme le note C. Bahier-Porte, les nourrices racontaient des histoires aux enfants pour les « instruire des dangers du monde et leur donner des règles de conduite ³⁷ ». Déjà du temps de Perrault, le conte se rendait utile comme moyen d'éduquer la jeunesse des classes favorisées. L'académicien n'était pas le seul à s'interroger sur les meilleures méthodes pédagogiques et disciplinaires. Un grand débat autour de l'éducation des jeunes eut lieu durant le XVIIe siècle, et le conte servit de base à une réflexion sur cette question cruciale. Reconnu capable de développer l'esprit et l'imagination, le conte était donc utilisé à des fins pédagogiques. Les rôles sociaux définis pour les personnages du conte correspondaient aux attentes qu'on avait du comportement des enfants. Pour Perrault, le conte se devait de conclure sur une dimension morale, c'est pourquoi *Peau d'Ane* se termine en ces termes :

Il n'est pas mal aisé de voir
Que le but de ce Conte est qu'un Enfant apprenne
Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine
Que de manquer à son devoir ³⁸.

La littérature pour enfants a donc une visée didactique dans la mesure où elle doit servir à donner l'exemple sur les bonnes conduites à tenir en société.

³⁷ Christelle Bahier-Porte, « Présentation », des *Contes* de Perrault, Paris, Flammarion, 2006, p. 29

³⁸ Ch. Perrault, *Contes*, Paris, Flammarion, Paris, 2006, p. 112-113

Le conte est aussi une clé pour comprendre le monde. Dans son ouvrage sur *Les contes de fées et l'art de la subversion* J. Zipes considère l'attraction de l'enfant pour le conte comme un moyen de culture. Cette idée reprise de Favat montre que le conte est ouvert sur le monde et que l'enfant se cultive à cette lecture. Après avoir lu un conte de fées, le lecteur perçoit le monde au travers de cette grille de lecture, ce qui l'aide à appréhender la réalité de son quotidien avec plus de recul et d'esprit critique. L'enfant grâce à la lecture des contes apprend à porter un regard initié sur les choses qui l'entourent ³⁹. Les contes sont aujourd'hui reconnus internationalement et des versions traduites en français circulent dans les milieux scolaires, ce qui permet aux élèves de prendre connaissance d'œuvres d'autres civilisations qui viennent de pays étrangers. Dans cette perspective éducative, le conte est un agent d'ouverture sur le monde et d'éveil à la diversité des cultures.

Lors de sa diffusion dans les écoles, dans les familles ou encore au sein d'un village, le conte s'inscrit dans un processus de socialisation. Il favorise la communication et l'échange tout en montrant le fonctionnement du tissu social et la répartition des rôles dans la société. La vue d'ensemble de ces schémas sociaux est un moyen pour l'enfant de comprendre le fonctionnement de la société afin de s'y intégrer. Pour reprendre les propos de J. Zipes, les contes aident l'enfant à se conformer aux rôles prévus par la société dans la mesure où ils renforcent par leur discours les codes sociaux dominants. Les *Contes* de Perrault visaient l'éducation et la socialisation des jeunes. C'est pourquoi son recueil développe un discours sur les mœurs et montrent des modèles d'action et de comportement moraux en accord avec « le bon goût » de la société de cour.

Dans notre époque contemporaine le conte n'est sans doute plus le seul agent de socialisation et sa portée est peut être plus réduite qu'autrefois car les enfants ont recours à une littérature jeunesse très étoffée, mais il n'en demeure pas moins que les contes conservent leur fonction socialisante d'origine. Le psychologue du développement Jean Piaget souligne l'importance d'une socialisation culturelle accessible aux enfants afin de leur permettre un développement optimal et d'enrichir leurs conceptions du monde.

Le conte a donc une réelle valeur éducative dans la mesure où il instruit tout en distrayant, il développe l'imagination et vitalise l'esprit de l'enfant, il forme

³⁹ J. Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983 p. 225

des attitudes d'attention, permet une gymnastique intellectuelle, et initie à la littérature et il est un moyen de culture et de socialisation.

Si le conte enseigne à l'enfant et l'éduque, il est aussi une aide précieuse dans le passage de l'enfance à l'âge adulte ou adolescent. Le conte a donc une fonction initiatique indéniable. Mircea Eliade parle d'une « initiation imaginaire » sans pour autant faire référence aux aspects ésotériques de cette notion ⁴⁰. Il entend par « initiation » un processus naturel de la condition humaine, vouée à traverser des « épreuves », des « morts », et des « résurrections ». Au niveau de la psyché, il note que le conte fait référence à des scénarios initiatiques qui peuvent transformer l'individu par leur force et leur gravité. Les scènes des contes représenteraient donc ces étapes importantes de la vie, nécessaires pour passer d'un statut à un autre, pour grandir ou avancer dans son existence. Le jeune lecteur croit simplement s'amuser ou s'évader à la lecture du conte mais il reçoit aussi ce message. Dans les traditions orales, on accordait beaucoup d'importance aux récits d'exploits et aux histoires de héros. Chaque étape importante de la vie était généralement ponctuée par un rituel accompagné d'une histoire. G. Jean note dans son ouvrage que dans toutes les cultures le moment initiatique où le jeune change de statut pour passer de l'état d'enfant à celui d'homme était généralement marqué par un conte. G. Jean nous renseigne sur le sens anthropologique du terme « initiation » qui s'applique au « passage des jeunes gens dans la société des hommes » et il nous précise que de nombreux rites, tels que la circoncision, l'excision, la communion sont, sur un plan anthropologique, révélateurs du « passage ». Il n'était pas rare que chacun d'entre eux soit accompagné d'une histoire. Chaque conte est une initiation du héros qui franchit une étape et atteint un niveau supérieur de conscience. Dans le conte de Grimm, le vaillant tailleur passe d'un état d'artisan à celui de roi, l'évolution sociale du héros est donc représentative d'une initiation. Pierre Péju insiste sur l'acquisition d'une maturité adulte au travers du conte, puisque, selon lui, le conte « aide l'enfant à y voir clair et à s'orienter pour acquérir une sexualité adulte et une personnalité épanouie ⁴¹ ».

Beaucoup de critiques voient dans les contes d'anciens rites initiatiques qui ont été désacralisés. G. Jean prend l'exemple de Simone Vierre pour qui les

⁴⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, "Idées", 1963, p. 243-244

⁴¹ Pierre Péju, *op. cit.*, p.43

métamorphoses de Peau d'Ane reflètent une ancienne initiation qui a été déformée à travers le temps ⁴². La peau de l'âne aurait anciennement fait référence à un ancêtre animal et serait un résidu de ce passé archaïque du conte. Le sens rituel et spirituel se serait peu à peu perdu pour laisser un conte désacralisé. Un autre sens de l'initiation est le fait d'être initié aux mystères, c'est aussi une des intentions originelles du conte que de dévoiler des choses secrètes.

Le conte est aujourd'hui encore considéré comme un moyen pour faire comprendre aux enfants que la maturité s'acquiert par le dépassement des difficultés de la vie, et la réussite aux obstacles qui se présentent. L'acquisition de l'autonomie face aux parents fait partie de ce processus d'initiation et de passage dans l'univers adulte. A la suite du psychanalyste G. Jung, Marie Louise Von Frantz note que le conte doit aider à la complète réalisation de soi, à l'aboutissement intérieur vers l'état adulte. Elle considère elle aussi le conte comme un modèle initiatique.

Le conte transforme celui qui le lit et l'aide à traverser les étapes de son existence. B. Bettelheim considère que le conte aide l'enfant à assumer sa condition existentielle et à atteindre l'autonomie et la maturité. Il fait sortir l'enfant du monde réel en lui permettant d'affronter par le biais des symboles et des métaphores des problèmes psychologiques. Cet enjeu initiatique du conte serait, selon le psychanalyste, un chemin nécessaire à la construction personnelle de l'enfant pour qu'il devienne peu à peu un adulte indépendant et mature.

Les contes auraient aussi un rôle à jouer dans la promesse qu'il font du bonheur. Ils montrent des personnages qui ont atteint l'autonomie affective et sociale et qui sont indépendants de leurs parents. Dans une période d'incertitudes, le dénouement irréaliste et conventionnel du conte rejoint le besoin de l'enfant de vivre heureux et autonome auprès de celui ou celle qu'il aimera. Les contes sont réconfortants pour le jeune public car ils ont des tonalités rassurantes et optimistes. L'espoir est toujours présent dans le conte, même dans la traversée des pires épreuves la promesse d'une vie meilleure tranquillise l'enfant ; il sait que tout se terminera bien. Pierre Péju insiste sur le caractère rassurant du conte de fées. Les enfants découvrent « qu'il y a toujours des issues heureuses à leurs problèmes, et des solutions normales à ce qui se présente d'abord pour eux

⁴² G. Jean, *op. cit.*, p. 175

comme une inquiétante impasse⁴³ ». Par ces lectures, l'enfant se sent rejoint dans son désir de stabilité. Le rêve d'un foyer idéal représente ce monde où l'enfant se sent en sécurité et peut grandir en toute confiance. Ce désir de lieu stable et sécurisant est une des conditions pour que l'enfant puisse s'épanouir et devenir lui-même. Par sa promesse optimiste, le conte va aider l'enfant dans ses questionnements existentiels et ses recherches profondes : « d'où je viens, où je vais? D'où vient ce ruisseau, pourquoi suis je en vie?... » Les contes apportent une leçon de dépassement de soi et d'espoir qui donnent du sens à l'existence et la voie d'un chemin à suivre.

Nous venons de voir que le conte a le pouvoir de rassurer l'enfant. Il possède aussi un « potentiel libérateur » puisqu'il propose des lignes de conduite pour affronter la réalité. Les contes de fées aident l'enfant à se structurer et à mieux affronter le monde qui l'entoure. Il prépare indirectement à la vie réelle et quotidienne, permet de mettre de l'ordre dans les pulsions enfantines et de reconnaître les contenus contradictoires de l'inconscient. L'identification au héros permet au jeune lecteur de vaincre ses angoisses en participant mentalement au triomphe du héros. Freud a été l'un des premiers à avancer cette idée de la valeur psychologique des contes de fées. L'interprétation psychologique ou psychanalytique des contes de fées permet de comprendre des éléments de notre psychisme humain. Dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, Bettelheim a démontré les bénéfices psychologiques du conte chez l'enfant⁴⁴. Il défend la valeur positive et nécessaire du conte dans la construction intérieure des plus jeunes. Tout d'abord parce que le conte apporte une sécurité psychique à l'enfant, il le rassure et lui montre que ses fantasmes ou peurs profondes ne sont ni uniques ni monstrueux. Le conte apporte des réponses imaginaires à des questions ou conflits réels qui se posent à l'enfant, il l'aide à se sortir de situations difficiles par des images et des situations concrètes. En d'autres termes, le conte traite de manière symbolique des problèmes que rencontre l'enfant dans sa vie personnelle. Son enseignement est donc utile dans la mesure où l'enfant se sent plus apte, après la lecture du conte, à affronter ses problèmes et à les surmonter. Les personnages effrayants décrits dans les contes ne vont en aucun cas le traumatiser, mais, au contraire, lui permettre de projeter sur des figures extérieures à lui-même

⁴³ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 66

⁴⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976

des angoisses qu'il ressent. Le fait de les personifier de la sorte opère un détachement et une prise de distance sur ces émotions négatives. Par l'intermédiaire du conte, l'enfant comprend petit à petit qu'il peut maîtriser les peurs qui l'envahissent, comme on peut lutter contre un géant ou un ogre. La punition du méchant à la fin du récit montre à l'enfant que le mal peut être vaincu, ce qui lui apporte un important réconfort. Le manichéisme permet au jeune d'ordonner son monde intérieur chaotique et de l'organiser selon des concepts opposés tels que le bien-le mal, le fort-le faible, le succès-l'échec ... Car le conte merveilleux parle directement à l'inconscient enfantin. La leçon du conte est encourageante : les plus faibles peuvent aussi réussir dans la vie.

La pratique du conte permet donc un cheminement vers une meilleure connaissance de soi. Le conte invite le jeune lecteur à découvrir ses ressources enfouies et à éveiller sa conscience. Il est un miroir de l'Homme. Les personnages représentent des aspects parfois ignorés de la condition humaine. Le conte propose une transformation de soi pour atteindre l'accomplissement personnel. Il est un guide qui enseigne aux enfants comment accomplir leurs souhaits ou changer leur vie, comme le notait B.Bettelheim, « tout en divertissant l'enfant, les contes l'éclairent sur lui-même et favorisent le développement de sa personnalité ⁴⁵ ».

Nous abordons maintenant l'ultime fonction des contes que nous appellerons fonction cathartique.

Dans son ouvrage très connu, *Psychanalyse des contes de fées* (1976), Bruno Bettelheim a ouvert la voie aux dimensions thérapeutiques des contes de fées. Son livre développe l'idée que l'enfant a besoin de donner du sens à sa vie et que le conte peut lui être utile dans cette quête existentielle. Selon lui, le conte permettrait à l'enfant de s'identifier aux personnages capables de résoudre les situations psychologiques qui lui posent des problèmes. G. Jean note que le psychanalyste a pris au sérieux les rapports entretenus entre les enfants et les contes de fées ⁴⁶. B. Bettelheim aurait redonné de la valeur aux contes, considérés à l'époque comme de vulgaires divertissements anodins, tout en adoptant une vision nouvelle de l'enfant, non infantilisante et moderne. Il a mis en avant la

⁴⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976, introduction, p.30

⁴⁶ G. Jean, *op. cit.*, p. 163-164

nécessité de respecter et de prendre au sérieux l'enfant dans la totalité de sa personnalité et dans sa sexualité, ce qui n'était pas le cas à cette époque. B. Bettelheim a donc étudié l'impact des contes de fées sur l'imaginaire des enfants et s'est rendu compte qu'il pouvait avoir une fonction thérapeutique.

Le conte semble être un moyen de soigner des personnes malades mais aussi un agent préventif contre la névrose. C'est le postulat de P. Péju qui note que dans le conte, la possibilité de fuite devant un danger « constitue [sic] peut-être une garantie contre la névrose, un dispositif anti-névrotique⁴⁷ ». Le conte est de nos jours très utilisé en France et surtout aux États Unis comme un outil thérapeutique dans les maladies mentales chez l'adulte ou l'enfant. Il est utilisé dans des traitements psychologiques de patients atteints de diverses pathologies. Par exemple dans des cas de malades, comme la schizophrénie ou l'autisme, le conte est très utilisé et son usage révèle des résultats surprenants. Par exemple, Mira Rothenberg a découvert l'impact des contes sur des enfants autistes⁴⁸. L'influence du conte sur le développement d'une maladie et sur sa guérison est aujourd'hui largement reconnue par les spécialistes. P. Péju est convaincu de l'influence des contes sur le mental, il note que : « la force des contes peut rejoindre des forces profondément enfouies pour les libérer, les débloquer, les développer⁴⁹ ». Les thématiques soulevées par les contes rejoignent l'homme dans ses profondeurs car les contes traitent des problématiques humaines telles que l'angoisse existentielle. P. Péju est conscient que les contes sont le reflet de nos peurs et invite le lecteur à voir dans les personnages du conte un miroir de soi.

« Sachons voir (...) la part très large de malheur qui subsiste dans les contes, la peur, l'ennui, l'injustice, dont ils nous parlent sans les atténuer, et par lesquels nous trouvons alors un décor et des voix pour notre propre ennui, nos propres angoisses⁵⁰ ».

Le conte est un moyen d'affrontement des ambivalences humaines et de découverte de soi. P. Péju nous engage à rester disponibles :

« pour le rêve, pour les rêveries filées et filantes, pour une certaine « folie douce » qui est une des dimensions du conte et une condition de la santé⁵¹ ».

En d'autres termes, qu'il soit utilisé en prévention ou pour soigner des maladies, le conte a un indéniable pouvoir sur le psychisme humain. Nous avons vu de quelles manières le conte s'adapte à l'enfant et dans quelle mesure il lui est

⁴⁷ Pierre Péju, *op. cit.*, p.44

⁴⁸ Mira Rothenberg, *Des enfants au regard de pierre*, Seuil, cité par Pierre Péju, p.190

⁴⁹ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 190

⁵⁰ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 26

⁵¹ Pierre Péju, *op. cit.*, p.101

nécessaire dans ses apprentissages fondamentaux, dans ses relations avec autrui ainsi que dans sa construction personnelle.

Après avoir examiné longuement les caractéristiques et qualités générales du conte, nous allons maintenant centrer notre attention sur les deux contes de notre corpus.

3. Les contes traditionnels du corpus

3.1. Le conte de *Peau d'Ane* de Perrault

Peau d'Ane représente le premier « conte de fées » de Perrault, bien que cette expression anachronique n'apparaisse que plus tard sous la plume de Mme d'Aulnoy. Ce conte était si répandu à l'époque de Perrault que son titre servait à désigner le genre. Selon Catherine Sevestre, « *Peau d'Ane* semble avoir connu une véritable vogue au XVI^e siècle, à tel point qu'on a fait de ce récit le conte de fées par excellence⁵² ». Il s'agit du premier conte dans lequel Perrault semble s'adresser à l'enfance. Inspiré de l'*Orsa* de l'auteur italien Basile, « il possède tous les éléments du conte merveilleux propres à plaire aux enfants, et son origine populaire semble bien être la même que Cendrillon⁵³ ». Il s'agit d'un des chefs d'œuvre du genre qui a eu énormément de succès à son époque dans les publics mondains adultes. Cependant, bien qu'il soit susceptible de « plaire aux enfants⁵⁴ » selon C. Amalvi, il est resté relativement impopulaire pour le public jeunesse. Ce désintérêt des enfants pour ce conte est dû, d'après la théorie de Marc Soriano, à la transcription mondaine de Perrault, rédigée dans un style « orné et laborieux », « et non pas (à) la présence explicite du motif tabou de l'inceste⁵⁵ ». Le succès que lui valu ce premier conte de fées a donné à C. Perrault une impulsion pour continuer de s'intéresser aux récits du même répertoire et d'user de ce « ton de nourrice⁵⁶ ». Perrault ne suit pas un modèle unique mais il joue avec ses sources. Certains traits traditionnels sont conservés mais l'écriture devient, sous sa plume, savante. Nous allons résumer les grandes lignes du conte classique afin d'étudier par la suite les modifications effectuées sur le texte initial.

Un roi riche et puissant vivait dans un magnifique palais avec sa femme d'une incroyable beauté et d'une douceur incomparable. Une myriade de valets étaient au service de ce roi respecté et prestigieux. Une fille vertueuse, douce et très jolie, naquît de leur union.

⁵² Catherine Sevestre, *Le roman des contes : contes merveilleux et récits animaliers, histoires et évolution, du Moyen Age à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Etampes : CEDIS Edition, 2001, p. 181

⁵³ C. Amalvi, *op.cit.*, p. 17

⁵⁴ C. Amalvi, *op.cit.*, p. 17

⁵⁵ M. Soriano, *op.cit.*, pp. 123-124

⁵⁶ M. Soriano, *op.cit.*, p. 40

Dans l'écurie, un âne couchait avec les plus beaux chevaux du royaume, mais cet animal d'exception était vénéré pour ses vertus, car il produisait des écus d'or chaque matin. Mais un jour, la maladie s'abattit sur la reine et aucun des plus grands médecins ne parvint à soigner sa fièvre foudroyante. Comme dernier souhait, elle fit promettre à son mari qu'il ne se remarierait qu'à l'unique condition qu'il trouve une femme plus belle et plus sage qu'elle-même. Le roi jura, la reine mourut.

Peu de temps après son deuil, le roi décida de se remarier. Mais aucune beauté, dans toutes les femmes des royaumes alentours, n'égalait celle de sa défunte épouse, si ce n'est sa propre fille. Seule la princesse possédait autant d'agréments que sa mère. Le roi en tomba éperdument amoureux et lui demanda de l'épouser. La jeune princesse, désespérée par cette nouvelle, décida d'aller demander conseil à sa marraine la fée. Celle-ci reconnut la « folle demande » du roi et lui conseilla de refuser le mariage en jouant de subtils stratagèmes. La princesse n'acceptera de donner sa main qu'à la condition que le roi lui offre une robe de la couleur du temps. Le roi menaça de faire pendre ses plus habiles tailleurs s'ils ne parvenaient pas à coudre une telle merveille. Le lendemain une superbe robe azurée fut prête. Mais la fée lui souffla l'idée de demander une autre robe de la couleur de la lune. De nouveau la tenue aux reflets de l'astre de la nuit lui fut apportée. L'Infante, toujours inspirée par sa marraine, demanda une nouvelle robe de la couleur du soleil. La brillante parure lui fut de nouveau accordée. La marraine suggéra alors à sa protégée de demander la peau de l'animal tant aimé. L'espoir que le roi refuse un pareil sacrifice était encore présent. Mais quand le père tant amoureux tua l'animal pour récupérer sa peau et l'offrir à sa fille, tous les espoirs s'effondrèrent. La princesse ne put se résoudre à enfreindre le terrible tabou, c'est pourquoi elle fit mine d'accepter les noces et se prépara à fuir. La marraine lui confia sa baguette magique ainsi qu'une cassette contenant ses vêtements et bijoux précieux qui resterait enterrée sous terre en passant inaperçue. Le jour prévu pour le mariage, la jeune demoiselle se cacha sous la peau de l'animal et s'enfuit du palais dès l'aurore. Elle fut recherchée dans toutes les contrées mais personne ne la reconnut. Recouverte de saletés et de boue, elle chercha à offrir ses services et travailla comme servante à laver les torchons et l'auge aux cochons. Exclue au fond de la cuisine, elle reçut des injures et des moqueries.

Chaque dimanche, devant le miroir de sa chambre, elle revêtait ses plus belles robes pour supporter sa difficile condition. La jeune Peau d'Ane admirait et

regardait avec tendresse le fils du roi à qui la ferme appartenait. Un jour qu'il passait dans sa ruelle, celui-ci jeta un regard au travers de la serrure et découvrit avec ravissement la princesse parée de sa robe couleur du soleil. Il tomba amoureux d'elle à en être malade, et s'enquit de son identité. On lui apprit qu'il s'agissait de la souillon Peau d'Ane, une vilaine et « sale guenon ⁵⁷ ». Il demande un gâteau cuisiné par Peau d'Ane, et sa mère dévouée à son fils accepta son souhait de mariage. La belle demoiselle cuisina avec soin une galette dans laquelle elle glissa son anneau.

Le prince reconnut l'anneau et demanda en mariage la main de la femme à qui appartenait cette bague. Les prétendantes de tous les rangs sociaux, des princesses aux servantes vinrent essayer la bague, mais le bijou n'était jamais ajusté. Seule Peau d'Ane ne l'avait pas encore essayé. Et voilà qu'elle lui convenait parfaitement.

Avant d'être présentée devant le prince, Peau d'Ane désira revêtir sa plus belle parure. Toute la cour fut en admiration devant la splendeur de tant d'éclats, et le prince fut sous le charme. Des rois du monde entier furent invités à la noce, et le père de la princesse, purifié de ses désirs incestueux, la félicita. La marraine achèva de rendre toute la gloire à la jeune fille en racontant son histoire.

Ce premier conte remanié par Christine Angot prendra une tout autre tournure que cette histoire merveilleuse de vertu récompensée. La seconde œuvre qui a fait l'objet d'une réécriture, que nous étudierons par la suite, est celle des incontournables écrivains allemands : les frères Grimm.

3.2. Le Vaillant Petit Tailleur des frères Grimm

Au XIXe siècle, les Grimm, suivis par le mouvement romantique allemand, s'intéressent au conte préalablement délaissé par les érudits. La collecte des deux frères et la parution de leur recueil de contes marque le début du renouveau du conte. Ces deux grands chercheurs à la fois archéologues, historiens, philologues, et professeurs se sont penchés sur les récits oraux de la campagne allemande. Leur travail a eu et continue d'avoir une profonde influence sur les enfants et adultes dans tout le monde occidental puisque aujourd'hui encore leurs contes sont lus et inspirent de nouveaux auteurs. Le récit du Vaillant Petit Tailleur dont nous allons retracer l'histoire, fait partie de ce monument de la littérature.

⁵⁷ C. Perrault, *Contes*, Paris, Flammarion, 2006, p. 108

Voici les principaux épisodes de ce récit rebondissant qui seront repris et amplifiés par la réécriture de d'Eric Chevillard.

Un petit tailleur travaillait dans son atelier lorsqu'une paysanne l'interpelle pour lui proposer de la marmelade. Il lui en achète un pot et étale la confiture sur une tranche de pain qui attire des mouches. Il les frappe avec un torchon et en tue sept. Il décide alors de se fabriquer une ceinture sur laquelle il brode la phrase : « sept d'un coup ». Il part alors découvrir le monde et faire connaître sa vaillance en emportant dans sa poche un morceau de fromage. Sur sa route il aperçoit un oiseau coincé dans un buisson qu'il délivre avant de l'emmener avec lui. Le tailleur rencontre un géant auprès duquel il vante son mérite. Celui-ci le met à l'épreuve et lui demande de prendre exemple sur lui et de broyer une pierre avec la force de sa main. C'est à ce moment là que le tailleur sort le fromage et en fait sortir du jus, feignant d'avoir effrité une pierre. Le géant n'en revient pas et lance cette fois une pierre très haut dans les airs. L'astucieux jeune homme se saisit du petit oiseau et le lance à son tour dans le ciel, l'oiseau s'envole et ne revient pas, à la grande surprise du géant. Le géant ordonne ensuite au tailleur de porter un chêne et de le sortir de la forêt. Le petit malin fait semblant de porter les branches, mais en réalité il s'assoit dessus et chantonne et sifflote joyeusement comme si le poids de l'arbre ne lui coûtait aucun effort. Le géant tente encore de piéger le jeune homme et lui demande de retenir une branche de cerisier. Le léger tailleur s'envole et retourne l'épreuve contre le géant en lui demandant d'en faire autant. Puis le géant propose à l'infatigable tailleur de passer une nuit dans sa caverne, espérant encore se débarrasser de cet infime ennemi. Le grand lit offert au petit artisan ne lui convient pas, c'est pourquoi il se réfugie dans un coin de la pièce pour dormir à son aise. Le géant frappe sur le lit avec une barre de fer, croyant venir à bout de son adversaire. Mais lorsqu'au matin la troupe des géants retrouve le vaillant petit tailleur qu'ils croyaient mort dans la forêt, ils prennent peur et s'enfuient en courant.

Le vainqueur continue sa route jusqu'à un palais où tout les passants admirent sa ceinture de héros. On rapporte au roi la vaillance de cet individu et le souverain lui propose d'être soldat dans son armée. Le jeune homme affirme qu'il était venu pour cela. Mais les autres soldats prennent peur et démissionnent les uns après les autres. C'est ainsi que le roi en vient à mettre le vaillant petit tailleur à l'épreuve en échange de la main de sa fille et de la moitié de son royaume.

La première épreuve consiste à débarrasser le royaume de deux géants qui font régner la terreur. Le courageux garçon se munit de pierres et grimpe dans un arbre au dessus des deux géants endormis. Il laisse tomber une à une les pierres sur l'un des dormeurs qui s'éveille et accuse son voisin de l'avoir frappé. L'autre nie et ils se rendorment. Puis c'est au tour du second de recevoir des pierres sur sa poitrine. Il s'énerve et se rue sur son compagnon. Cette querelle aboutit à la mort des deux géants. Le vaillant petit tailleur enfonce son épée dans leur poitrine et rentre tout fier au palais. Le roi ne tient pas sa promesse et lui lance un second défi, celui de capturer une licorne. Le tailleur part en quête de l'animal recherché et s'esquive prestement lorsque la licorne s'élance sur lui. La bête s'encorne dans le tronc d'un arbre ce qui permet au jeune homme de scier sa corne et de lui passer la corde au cou pour la conduire jusqu'au château.

Le roi ne le récompense toujours pas et lui confie la tâche d'éliminer un sanglier dévastateur. De nouveau l'animal se lance sur son chasseur mais celui-ci a le temps de se faufiler dans une chapelle et d'en ressortir par la fenêtre. Le sanglier l'ayant suivi, il est ensuite aisé pour le tailleur de refermer la porte et de le faire prisonnier.

Le roi finit donc par accepter de donner la main de sa fille au vaillant tailleur qui devient roi et mari. Lors d'une nuit où le tailleur-roi fait un songe, la princesse découvre qu'il n'est qu'un simple artisan. A cette nouvelle, son père lui promet de s'en débarrasser la nuit suivante. Mais le tailleur, averti par un serviteur fidèle, prépare une nouvelle ruse pour ne pas être exclu du château. La nuit suivante, il feint le sommeil, et déclare que ses ennemis derrière la porte feraient mieux de déguerpir. Sa menace terrifie ses adversaires qui fuient en courant. Le petit tailleur reste roi jusqu'à la fin de ses jours.

Le conte de Peau d'Ane, ainsi que celui-ci, vont nous permettre de mesurer le travail de transformation effectué par les écrivains d'aujourd'hui. Mais avant de nous pencher sur les réécritures à proprement parler, il était intéressant de découvrir que tout conte, dès sa naissance, est déjà le fruit de remaniements et de transformations en tous genres.

3.3. Le travail de réécriture

Perrault lui même cherchait, à travers l'élaboration de ses *Contes*, à traduire l'oralité des contes de tradition populaire, dans une écriture raffinée. Marc Soriano a dit de lui qu'il voulait mettre « au service de l'art populaire, de sa fraîcheur, de sa profondeur, les ressources de l'art savant⁵⁸ ». Selon ce spécialiste des contes, Perrault se serait permis d'effacer les éléments primitifs des contes traditionnels pour créer de véritables adaptations littéraires. D'après les termes de Georges Jean, à travers Perrault, les contes se sont « humanisés », et la « psychologie » a pris la place des tensions tragiques primitives et sacrées. Selon le critique, les transcriptions de Perrault sont de véritables réécritures dont le style est inimitable. Par exemple, l'humour dans les contes de Perrault n'était pas présent dans les contes-sources ce qui souligne le véritable travail de réécriture de l'écrivain.⁵⁹ La visée et la signification des contes réécrits ont été détournés. Perrault ne cherchait pas à respecter le fonds populaire traditionnel, puisque son œuvre n'était pas au service de la valorisation de ce répertoire. Au contraire, sa « réécriture » opérait des transformations importantes : censures, suppressions, ajouts ou omissions d'éléments des contes originels dont il s'inspirait. Il a changé ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance et de la vraisemblance. De même, il sélectionnait les contes qu'il voulait réécrire et ne gardait que ceux qui lui plaisaient et qui l'inspiraient. Ceux qui ne répondaient pas à ses préoccupations ont été laissés de côté lors de son tri. Cette censure s'explique en grande partie par sa volonté de s'adapter aux goûts mondains. Ce travail avait une visée à la fois pédagogique, littéraire et une volonté d'élargir le lectorat du conte au milieu mondain des salons. Sa démarche a engendré une christianisation des contes oraux et ajouté une dimension moralisante à ces récits primitifs. Perrault s'est servi de la tradition populaire pour montrer son talent littéraire. « Il s'agit bien d'un exercice de style et non d'une transcription objective de l'oralité populaire : le conte de nourrice offre une matière brute mais c'est bien la manière de Perrault qui en fait une œuvre littéraire moderne, autonome et inédite⁶⁰ ». Nous pouvons donc qualifier l'entreprise de Perrault de réécriture des contes populaires oraux en récits stylisés et littéraires. Ainsi, même le conte de Perrault que nous qualifierons de « conte-source » est déjà une réécriture de textes antérieurs.

⁵⁸ M. Soriano, *op. cit.*, p. 491 et XIV

⁵⁹ G. Jean, *Le pouvoir des contes*, p. 155- 191

⁶⁰ C. Bahier-Porte, *op. cit.*, p. 21

Mais les frères Grimm n'ont pas agi autrement lorsqu'ils ont compilé des contes issus des villages ruraux de la Hesse. Leur collecte a donné lieu à des retranscriptions par écrit des contes récoltés, plus au moins fidèles à la matière orale. Pour s'adresser aux petits bourgeois de leur temps ou aux personnes éduquées de la classe moyenne, leurs œuvres ont modifié légèrement la transcription originale. Certains critiques soutiennent que leurs contes proviendraient directement des *Contes* de Perrault. Georges Jean reconnaît que leur langue est la langue simple de la prose parlée, mais qu'elle relève plus de l'écriture que de l'oralité. Selon lui, le fait de s'adresser à un public bourgeois a inévitablement conduit à une transformation des contes originaux. Il distingue deux catégories de transcriptions : « les transcriptions brutes » qui préservent le patois ou la langue régionale et les « transcriptions fidèles mais homogénéisées » dans lesquelles il range le travail des frères Grimm⁶¹. D'après son analyse, les contes des frères Grimm seraient restés fidèles à la trame des contes originaux, au style sobre, à leur structure et au contenu, mais ils auraient été adaptés pour convenir au public qu'ils voulaient atteindre. La société décrite dans les contes allemands ne serait pas celle de la réalité paysanne mais plutôt celle de la cour princière au début du XIXe siècle en Allemagne. Le milieu social dans lequel vivent les personnages du conte serait un reflet de la réalité de l'époque et non le reflet de la réalité paysanne des contes oraux. Jack Zipes insiste sur les conséquences qu'ont eues les modifications stylistiques sur la matière originelle. Selon lui, l'entreprise des Grimm a inévitablement conduit à la « bourgeoisification » des contes⁶². Les frères Grimm auraient donc retouché les contes traditionnels dans une fin bien précise : l'ambition de créer une œuvre d'art. C'est en particulier le cadet Wilhelm qui s'est chargé d'ajouter aux contes collectés une dimension littéraire et artistique.

Les spécialistes des frères Grimm s'accordent aujourd'hui pour dire que, malgré l'intention première des écrivains allemands de révéler la richesse de la tradition culturelle des classes pauvres, les contes de Grimm se sont écartés de la sobriété des contes traditionnels populaires. Leur travail n'aurait donc pas abouti à une réelle traduction brute des contes oraux, mais plutôt à une mise par écrit stylisée et adaptée.

⁶¹ G. Jean, p. 27-189

⁶² J. Zipes, *op. cit.*, expression utilisée à de nombreuses reprises

L'ambition des frères Grimm était donc triple : valoriser la tradition orale, créer une oeuvre littéraire, mais aussi s'adresser à un public juvénile. Leur objectif était de rendre la lecture du recueil agréable et accessible aux enfants ⁶³. L'adaptation des contes écrits populaires effectuée par les Grimm, révèlent que toute oeuvre s'inscrit dans la longue lignée de l'écriture littéraire, faite de reprises et de transformations.

Nous allons voir que ces deux contes, malgré tout qualifiés de “contes-sources” dans notre travail, sont à la portée d'un jeune public pour deux raisons précises. D'abord parce que leurs auteurs souhaitaient les destiner aux enfants, mais aussi parce que leurs formes mêmes sont adaptées à l'enfance. Pourtant, la question du destinataire des contes de Charles Perrault et des frères Grimm est loin d'être simple, c'est ce que nous nous apprêtons à appréhender.

⁶³ A. Faivre, *op. cit.*, p. 46

4. Un lectorat varié

Le conte a-t-il toujours été destiné à un public juvénile et classé dans la catégorie « littérature de jeunesse » ? La question du destinataire des contes de fées, *a priori* enfantine, est en réalité plus complexe et épineuse qu'elle ne le laisse paraître. En effet, dans l'esprit commun d'aujourd'hui il n'y a pas de doute que les contes s'adressent aux enfants et qu'ils ont été écrits à leur intention. Mais en a-t-il toujours été de même ? Dans quelle perspective les auteurs de contes littéraires ont-ils orienté leurs contes et avec quelles intentions ? S'adressaient-ils à un public savant ou populaire, exclusivement aux enfants ou aussi aux adultes ? Nous allons essayer d'élucider ces questions en étudiant le destinataire des contes depuis leurs origines en passant par l'époque de Perrault, des Grimm, avant de nous intéresser au destinataire des réécritures modernes.

Nous allons donc essayer de démêler la question du destinataire réel des contes à travers le temps, en essayant de voir à qui les contes de fées étaient destinés et qui ont été les récepteurs réels, qu'ils soient auditeurs ou lecteurs.

4.1. Des origines au XVIIe siècle

Autrefois les contes étaient racontés lors des veillées dans les milieux populaires, et s'adressaient à toutes les tranches d'âge et plus particulièrement aux adultes. Seuls les contes « d'avertissement » et certains contes d'animaux étaient destinés à l'enfance. M. L. V. Franz note dans son *Interprétation des contes de fées* qu'« à l'origine et jusqu'au XVIIe siècle environ, les contes de fées n'étaient pas tant destinés aux enfants qu'à la population adulte⁶⁴ ». Les contes oraux n'étaient donc pas à l'usage des enfants bien qu'ils pussent les écouter avant d'aller au lit. Bien souvent les plus jeunes étaient déjà couchés lorsque l'on se mettait à raconter des histoires. Effectivement, le message contenu dans ces récits issus de la tradition populaire orale n'étaient pas toujours très recommandables à de jeunes oreilles innocentes. De nombreuses études sur *Le Petit Chaperon Rouge* ont dévoilé les significations symboliques, cachées derrière la trame enfantine, qui enseignent des vérités implicites tendancieuses. Claude de la Genardière qui a étudié le conte du *Petit Chaperon Rouge* dans ses aspects les plus crus que l'on réserve aux adultes, note que le conte « nous incite à repenser notre position

⁶⁴ Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p. 19

d'adulte par rapport aux contes en général, et nous invite ainsi à nous resituer par rapport à l'enfance même, à la succession des générations et à leurs relations entre elles ⁶⁵ ». Car le conte n'évoque généralement pas des problématiques de l'enfance mais plutôt des contrariétés ou des soucis d'adultes.

Les écrivains du XV et XVI^e siècle se sont à leur tour inspirés de la tradition populaire pour recréer des œuvres destinés aux adultes de la société aristocratique. Et jusqu'au XVII^e siècle, le conte s'adressait aux personnes de toutes les classes sociales et de tous les âges. C'est particulièrement à la fin du siècle que le conte devint très à la mode dans la bonne société.

4.2. La notion « d'enfance » au XVII^e siècle

A l'époque classique, le concept d'enfance n'a pas encore de véritable signification. L'enfant n'a pas encore de statut à part entière dans les mentalités de l'époque, la littérature qui lui est destinée ne peut donc exister en tant que genre. Le concept même de « littérature pour la jeunesse » n'a donc pas de sens à cette époque puisque cette tranche d'âge n'est pas perçue comme distincte ⁶⁶. Philippe Ariès s'est lui aussi penché sur la notion d' « enfance » et note dans son livre qu'à l'époque de Perrault, « le sentiment de l'enfance n'existait pas (...) : [car] il correspond à une conscience de la particularité enfantine, cette particularité qui distingue essentiellement l'enfant de l'adulte. Cette conscience n'existait pas ⁶⁷ ». L'étude historique de M. Soriano dans sa thèse *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, permet de replacer et de donner du sens au concept « d'enfance » au XVII^e siècle. L'enfant n'est pas vu comme une personnalité distincte, on ne s'intéresse ni à ses goûts ni à ses limites de compréhension. Il n'est pas considéré comme un futur adulte digne d'avoir des goûts littéraires spécifiques. Il est perçu comme ignorant et pourtant on le considère apte à comprendre les textes d'adultes. Cette contradiction explique le fait que les livres destinés aux enfants ne soient pas simplifiés et soient pour finir les mêmes que ceux destinés aux adultes. On suppose que les jeunes lecteurs peuvent tout comprendre, c'est pourquoi on ne se donne pas la peine d'adapter la littérature pour adultes. L'enfant est censé pouvoir saisir la subtilité des raisonnements et comprendre le vocabulaire recherché alors qu'il est considéré

⁶⁵ Claude De la Genardière, *Encore un conte ?, Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, p. 144

⁶⁶ M. Soriano, *op. cit.*, p. 331-332

⁶⁷ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Coll. Points, p. 177

comme un individu ignorant au même titre que les gens du peuple. L'enfant se confond généralement avec le peuple inculte et analphabète. On assimile la mentalité populaire naïve à la mentalité enfantine. Le XVIIe siècle donne progressivement le jour à une nouvelle conception de l'enfant dans la société française. On commence à le considérer comme un « adulte en puissance ». Mais il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour que la littérature se tourne véritablement vers l'enfance.

Le conte au XVIIe siècle n'est donc pas encore véritablement tourné vers l'enfance. En France, Perrault est le premier à avoir l'idée de dédier ses *Contes* aux enfants.

4.3. Perrault et son double destinataire

Perrault, célèbre auteur du XVIIe siècle, s'illustre dans le genre du conte, très en vogue à l'époque. C'est à lui que l'on doit l'idée nouvelle de destiner les contes aux enfants. L'auteur a pour objectif « d'amuser le monde comme un enfant ⁶⁸ » pour redonner aux contes toute leur valeur et montrer leur pouvoir. Son intention explicite est clairement rappelée dans sa dédicace des *Histoires ou contes du temps passé*. De même, Perrault fait part de son objectif dans la préface de la quatrième édition des *Contes en vers* de 1695 ; il souhaite « faire goûter les vérités solides (aux enfants) [...] en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge ⁶⁹ ». L'œuvre de Perrault est donc clairement à l'intention des enfants des classes favorisées puisque son recueil vise à socialiser le public juvénile à travers un discours qui profiterait aux enfants bien élevés. Le titre même de *Contes de ma mère l'Oye*, synonyme de « conte de Peau d'Ane » ou encore de « conte de vieille » renvoie à l'origine à des récits à destination des enfants ce qui souligne une fois de plus la visée pédagogique des *Contes* de Perrault. Pour illustrer son intention, l'auteur ajoute à son manuscrit un frontispice où l'on découvre une vieille paysanne, assise derrière son rouet qui raconte des histoires à des enfants se trouvant autour d'elle.

Il n'y a plus de doute sur l'intention de l'académicien, ses contes s'adressent explicitement à un public juvénile. Il cherchait à faire part de ses points de vue sur l'éducation des enfants au travers de ses oeuvres. Ses contes ont aussi une visée morale dans la mesure où les notions de pudeur, de bienséance et les perspectives

⁶⁸ Jean Perrault, *Le pouvoir des fables*, 1697, Livre VIII, Fable IV

⁶⁹ Préface de Perrault de la quatrième édition des *Contes en vers* de 1694

religieuses sont nombreuses et visent à l'instruction des jeunes ⁷⁰. Perrault a effectivement christianisé les contes traditionnels afin de leur apporter une dimension morale éducative pour les enfants ⁷¹. Père veuf jeune, Perrault lui-même s'est occupé d'élever ses enfants dans le souci de leur donner une éducation conforme à « l'art moral » reconnu par la société du XVIIe siècle.

Les contes répondaient donc à une réflexion personnelle de l'auteur qui cherchait à transmettre la meilleure éducation à ses enfants comme au jeune public en général, mais l'écriture de ces récits rejoignait aussi une réflexion collective de l'époque. Son entreprise a pris naissance dans un contexte où le conte de fées était déjà un moyen d'évoquer et de remettre en cause les méthodes éducatives. En effet, les questions pédagogiques intéressaient particulièrement les pédagogues et les savants du XVIIe siècle qui s'interrogeaient sur les contenus et valeurs importantes à transmettre aux jeunes. Marc Soriano, philosophe et professeur agrégé à l'université de Paris VII s'est intéressé aux problèmes au folklore et à la littérature jeunesse et considère Perrault comme l'un des créateurs de la littérature jeunesse. Cependant, du vivant de l'auteur classique, ses œuvres n'ont pas réellement atteint le public attendu. Ce n'est que plus tard que les *Contes de ma mère l'Oye* atteindront l'audience visée par l'auteur.

Nous avons donc vu que Perrault cherchait à toucher un public juvénile au travers de ses récits. Pourtant, l'écriture des contes de Perrault relève d'une langue littéraire difficile qui met en jeu des tournures complexes, un vocabulaire soutenu et des morales ambiguës hors de portée des enfants. Les termes : « infante », « casuiste », « le blond amant de Climène ⁷² »... sont complexes et leur interprétation nécessite un niveau intellectuel élevé. Si Perrault avait souhaité s'adapter à un jeune public, n'aurait-il pas simplifié ses contes ? Cette interrogation nous met sur une nouvelle piste, celle d'un autre destinataire auquel l'écrivain classique aurait voulu dédier ses écrits. En effet, à l'époque de l'auteur, les contes de Perrault ont été lus et appréciés du public mondain.

La visée de Charles Perrault fut donc double : à la fois faire œuvre pédagogique à destination des enfants, mais aussi toucher un public de lettrés sensible aux virtuosités d'une langue galante. Pour cela, l'auteur a supprimé des détails présents dans la tradition orale qu'il jugeait grossiers ou inappropriés pour

⁷⁰ M. Soriano, *op. cit.*, p.336

⁷¹ M. Soriano, *op. cit.*, XXIII

⁷² Perrault *Contes*, Paris, Flammarion, 2006, cf.

<http://www.momes.net/contes/peaudane/peaudane.html>

adapter ses vers à la société de cour⁷³. Sa littérature relève d'un art de l'écriture où le ton simple et gracieux est en mesure d'être apprécié du milieu bourgeois. C. Bahier-Porte clarifie le débat : « Les contes (...) ne sont pas destinés (exclusivement) aux enfants mais à un public lettré et mondain, exigeant et critique⁷⁴ ». Derrière l'illusion d'un texte destiné uniquement aux enfants, Perrault s'exerce dans un art du badinage qui s'adresse aux adultes lettrés. Il élimine les épisodes jugés indécentes ou contraires aux règles de bienséance pour s'adapter au goût mondain. Le style « naïf » dans lequel il se distingue cherche à retranscrire la voix des nourrices en mélangeant des tonalités populaires, orales et enfantines. Il veut retrouver la naïveté du conte populaire. Il s'illustre dans cet art de la conversation mondaine qui prône l'éloquence et la civilité. De même, Perrault essaie de redonner un aperçu des modes de vie populaires en utilisant des archaïsmes tel que « l'huis⁷⁵ » pour désigner une partie de la grange dans laquelle Peau d'Ane va se cacher. Perrault tente d'être le plus fidèle possible à la manière de raconter des nourrices, tout en ornant ses histoires de mille artifices littéraires que « les gens de bon goût » apprécient.

La moralité de ces récits n'est plus comme à son origine adressée aux enfants, mais, au contraire, son caractère ambigu la destine à un public averti et donc adulte. En effet, il semble y avoir une seconde moralité qui se profile implicitement entre les lignes. Selon Christelle Bahier-Porte, la morale des contes de Perrault ne serait pas un avertissement destiné à des enfants naïfs mais une lecture des comportements humains. L'ambiguïté de la morale permet au lecteur adulte de découvrir un tissu riche de significations implicites comme la réflexion sur les ressorts de la nature humaine. Généralement, la morale du conte se présente sous la forme d'un sermon qui enseigne aux enfants que la vertu est toujours récompensée. Mais derrière cette morale « plate » se cache une multitude de sens cachés, c'est pour cette raison que de nombreuses éditions pour la jeunesse omettent cette morale ambiguë, celle-ci n'étant pas utile aux enfants et peut-être même nuisible.

Les moralités successives dans le conte de Peau d'Ane prennent des sens différents et révèlent la pluralité des messages transmis. M. Soriano relève huit

⁷³ M. Soriano, *op. cit.*, p. 122

⁷⁴ C. Bahier-Porte, *op. cit.*, p. 7

⁷⁵ C. Perrault, *op. cit.*, p.100

morales, qui, observées de plus près, sont proches de l'immoralisme ⁷⁶. L'une se présente sous forme d'un contenu normatif, d'une règle de bonne conduite :

« Il n'est pas malaisé de voir, que le but de ce conte est qu'un enfant apprenne qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine que de manquer à son devoir ⁷⁷ ».

La seconde est un constat tiré de l'expérience qui tend vers l'immoralisme. Une dernière sous la forme d'une « formulette » annonce la fin du conte sans visée moralisante. Perrault s'amuse à juxtaposer ou opposer, sous un jour plaisant ou ironique, ces moralités aux sens voilés. Nous ne développerons pas plus cette vaste question des significations des moralités qui clôturent les *Contes*, mais nous avons pu déduire de ces constatations que le destinataire des contes a évolué au cours du temps.

⁷⁶ M. Soriano, *op. cit.*, p.337-339

⁷⁷ Jean Perrault, *Contes*, Paris, Flammarion, 2006 p. 112-113

5. Un destinataire ambigu

5.1. Le glissement vers la littérature jeunesse

A partir du XIX^{ème} siècle, les contes deviennent essentiellement destinés aux enfants. On oublie qu'à l'origine les contes s'adressaient à un public intergénérationnel. Les mentalités changent donc au XIX^e siècle. On commence à considérer les enfants comme une catégorie de lecteurs à part entière et l'on destine exclusivement les contes à cette tranche d'âge. Ces récits merveilleux glissent donc dans la « littérature jeunesse ».

Des éditions édulcorées des contes apparaissent, qui transforment même parfois le contenu du conte en ce que les pédagogues ou parents considèrent comme « adapté » aux oreilles enfantines. Cependant, cette littérature juvénile perd toute sa noblesse puisqu'elle est classée au rang de littérature simple et naïve, indigne de « la grande littérature » destinée aux adultes.

Les frères Grimm n'avaient tout d'abord pas comme objectif d'écrire une œuvre pour les enfants. Leur intention première, plus scientifique que didactique, était de collecter scrupuleusement les contes pour en livrer la version la plus proche possible des contes oraux originaux. Cependant, leurs efforts de stylisation ont petit à petit servi une autre visée : celle de s'adresser à un public juvénile. Leur objectif premier de recueil de contes populaires s'est donc progressivement transformé en un recueil simple et accessible aux enfants. Dans son essai sur les contes populaires, Alison Lurie précise que malgré le souci des frères Grimm de fidélité à la langue populaire, ils ont toutefois « purgé ces récits dans le but de les adapter à un public d'enfants ». De même, elle note que « les histoires les mieux connues aujourd'hui reflètent les goûts des hommes de lettres qui au XIX^e siècle ont, à l'usage des enfants, compilé des contes de fées (choisissant ceux) qui correspondaient le mieux à leur mentalité(...) puis les ont remaniés à l'usage des enfants de leur temps ».⁷⁸ Wilhelm a donc retravaillé les contes oraux pour les rendre respectables pour les enfants des classes bourgeoises, éliminant les passages jugés nocifs pour la jeunesse. Le projet initial a évolué au cours du temps, c'est ainsi que dans les versions suivantes des *Contes de ma mère l'Oye*, les deux écrivains ont créé une œuvre pédagogique spécifiquement à destination

⁷⁸ A. Lurie, « Contes populaires et liberté », dans *Ne le dites pas aux grands. Essai sur la littérature enfantine*, traduit par Monique Chassagnol, Paris, Rivages, « Collection de littérature étrangère », 1991, pp. 33-34

des enfants. Dans la seconde édition remaniée des *Contes de l'Enfance et du foyer* de 1819, le projet scientifique atteint une forme littéraire à destination d'un jeune public. Toujours dans cette même version, les frères Grimm décident de retirer un récit sanglant et suggèrent même aux parents de sélectionner les contes qu'ils liront à leurs enfants.

J. Zipes qui étudie le développement historique du conte, note dans son étude que les frères Grimm ont trahi la parole du peuple : « Les composantes d'origines primitives et féodales avaient été retravaillées et adaptées au système de valeur bourgeois dont l'ascendant était alors prépondérant⁷⁹ ». Des modifications, suppressions ou censures sont opérées, et transforment le texte original.

Aujourd'hui les contes ont été classés dans la catégorie de littérature de jeunesse et les enseignants s'en servent comme base de lecture et comme support de travail dans les classes de primaire. Ils sont aujourd'hui principalement édités dans des publications à l'usage des enfants ainsi que dans les rayons jeunesse des bibliothèques. Le même conte est parfois même édité dans plusieurs collections différentes destinées aux enfants. Mais les éditions jeunesse se permettent parfois d'édulcorer les contes populaires pour les rendre moins crus, ce qui contribue inévitablement à un appauvrissement du contenu. Ces histoires merveilleuses sont rattachées dans les esprits au monde de l'enfance. Et de fait, les enfants sont aujourd'hui les premiers « récepteurs » des contes de fées comme l'a souligné J. Zipes : « Nous savons grâce à des études psychologiques et sociologiques d'après la première guerre mondiale que les enfants de cinq à dix ans constituent le premier public des contes de fées⁸⁰ ».

Le conte est donc passé au cours des siècles d'un statut de récit populaire à destination des adultes, à celui de bourgeois à destination des enfants.

Dans son mémoire sur le détournement des contes, Cécile Amalvi résume en une phrase le changement du destinataire des contes à travers le temps : « 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 enfants⁸¹ ».

⁷⁹ Zipes Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983, p. 187

⁸⁰ Zipes Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, 1983, p. 223-224

⁸¹ Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature jeunesse*, Mémoire, 2008, p. 16

5.2. Un message intergénérationnel

Bien que ce répertoire soit principalement destiné aux enfants, il est aujourd'hui considéré comme utile à l'adulte, dans la mesure où il s'adresse à une part d'enfant qui se trouve au fond de lui. Cette idée a été développée par Jean Perrot dans son livre *Les métamorphoses du conte*. Ce spécialiste des contes note que :

« Refuser que le conte ait quelque chose à nous dire, à nous adultes, équivaut pour moi à refuser d'admettre l'infantile en soi, c'est à dire la vie psychique qui a construit ses bases fantasmatiques et affectives dans l'enfance et qui continue dans notre vie à nourrir à notre insu notre rapport à nous même, à l'autre, au monde ⁸² ».

Il serait donc nécessaire, d'après J. Perrot, d'être à l'écoute de ce que le conte a à nous dire à tout âge. D'après cet auteur, notre psychisme s'est constitué en grande partie durant la période de l'enfance mais il continue de nous déterminer dans notre vie et dans nos relations d'adulte. Son hypothèse soutient l'idée qu'il est bon et nécessaire de parcourir les contes à l'âge mûr. L'adulte peut y découvrir des éclairages pertinents qui l'aideront dans sa vie sociale, personnelle et humaine. Une partie d'enfance résiderait donc en chaque adulte et le conte serait un moyen d'y accéder et d'apprendre sur nous-même. Au vu de cette analyse, le conte serait une aide précieuse dans la vie de tous les jours des adultes. Ce lectorat viendrait y puiser des réponses à ses interrogations. J. Zipes évoque la quête de l'adulte de rechercher en lui cette enfance. Il parle même d'une tentative de réalisation de soi. Cependant, si le conte est si précieux et bénéfique pour l'adulte, pourquoi ne le considère-t-il pas comme une de ses lectures communes? Peut-être que les vérités qu'il cache pourraient le déranger, c'est en tous cas la seconde hypothèse de J. Perrot : « les contes sont un moyen de transport privilégié pour traverser les frontières psychiques et accéder au monde infantile, mais ce sont nos nécessités défensives d'adultes qui nous les font croire faits pour les enfants ⁸³ ». En d'autres termes, l'auteur des *Métamorphoses du conte* pense que l'adulte se protège en réservant la lecture des contes aux enfants. D'après Pierre Péju, le conte fascine l'adulte car le merveilleux nous rappelle notre propre enfance et les émotions ressenties dans cette période de notre vie. Il note que :

⁸² Jean Perrot, *Les métamorphoses du conte*, P.I.E-Peter Lang, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles, 2004, p. 323

⁸³ J. Perrot, *op. cit.*, p. 323

« Il ne faut pas considérer les contes comme de la littérature enfantine ou presque exclusivement destinée aux petits. S'ils véhiculent de l'enfance, c'est une enfance qui concerne tout le monde et à tous moments. Si les contes peuvent être dits enfantins c'est parce qu'ils relèvent en chacun de nous (...) cet espace de rêverie (...) ⁸⁴ ».

Le conte s'adresserait à la part d'enfantin qui existe en l'homme, quel que soit son âge. L'enfant n'est donc pas le seul à se faire envoûter par la magie du conte, l'adulte peut, lui aussi, être fasciné par le message que le conte lui chuchote, s'il accepte de se laisser interpeler par ces vérités humaines.

5.3. Le destinataire des réécritures modernes

Nous avons vu que le conte livrait un message intergénérationnel, mais qu'en est-il du destinataire des réécritures modernes ? A qui s'adresse Christine Angot lorsqu'elle réécrit *Peau d'Ane* et qui est visé dans la version du *Vaillant Petit Tailleur* Eric Chevillard ? Nous allons donc étudier le récepteur de ces récits contemporains.

Peau d'Ane traite d'un sujet très sérieux qui est celui de l'inceste. Le cœur du récit est le drame d'une jeune fille victime des abus de son père. Celle-ci va porter la blessure de ce viol dans sa vie comme un vêtement qui lui colle à la peau. Il ne s'agit donc en réalité que d'une métaphore du conte pris comme base pour traiter et approfondir un thème simplement évoqué dans le conte d'origine. Cette histoire modernisée soulève des questions profondes comme celles de la dignité humaine, de la maladie mentale comme conséquence du viol, du désir, du pouvoir de l'adulte et de la vulnérabilité de l'enfant, de l'humiliation et de la culpabilisation... Les sujets abordés dans ce livre ne sont pas anodins et traitent de questions d'adultes. Christine Angot souhaitait parler ouvertement de la sexualité et son roman fictif est une œuvre choc qui tente de soulever des tabous de société.

Dans le cas du *Vaillant Petit Tailleur*, d'autres enjeux ont motivé l'auteur, mais lui aussi choisit de se tourner vers un lectorat spécifiquement adulte, dont le niveau culturel est suffisant pour comprendre les subtilités langagières et les références littéraires. Le texte d'Eric Chevillard interroge le genre du conte, remettant en cause ses normes et ses lois. Cette lecture critique est au service

⁸⁴ Pierre Péju, *op. cit.*, p.61

d'une réflexion sur la forme et les genres littéraires. L'auteur se moque des caractères caricaturaux des personnages, des événements qui s'enchaînent sans surprises, des introductions prévisibles et des dénouements « à l'eau de rose ». Le virtuose de la prose moderne s'amuse à railler le ton enfantin du conte et invite à interpréter son texte au second degré. Cet aspect critique est inaccessible à un jeune lecteur. De même, l'ironie et la dérision ne sont pas simples à déceler, seul un public critique saurait en comprendre le sens implicite. De la même manière, le détournement du conte des frères Grimm contribue à une prise de distance critique de la part du lecteur envers les références communes et le répertoire littéraire. Celui-ci apprend au travers de sa lecture à relire les contes différemment et à les envisager sous un nouveau point de vue.

Le double niveau de lecture est très apprécié du lecteur adulte qui sait distinguer les clins d'œil d'un auteur érudit qui jongle avec les références littéraires. L'auteur mélange des images tirées de textes fondateurs et ses propres interprétations drôles, absurdes ou moqueuses, et c'est ce mélange savoureux qui crée l'intérêt du texte. Ce jeu avec le langage et l'intertexte stimule intellectuellement le lecteur. Cette démarche ludique est divertissante pour un public adulte.

Comme nous avons pu le constater, ces récits sont inappropriés pour de jeunes lecteurs, dans la mesure où ils traitent de sujets de maturité qui exigent une connaissance de la nature humaine et une conscience avertie des choses. L'intérêt d'une telle entreprise réside probablement dans le fait de reprendre une histoire appartenant (au moins dans les esprits) au registre enfantin pour en faire un récit d'adulte. Cette restriction du destinataire opère un changement dans le mode de réception (et donc d'émission) dans la mesure où le conte s'adresse à un nouveau lectorat. La question est de savoir pour quelles raisons Christine Angot et Eric Chevillard ont réécrit des œuvres pour enfants et d'un autre temps.

II Les enjeux de la réécriture du conte pour adultes

Dans la première partie de cette étude, nous avons pu définir précisément ce qu'est le conte, à quel destinataire il s'adressait autrefois et s'adresse aujourd'hui, et nous avons ciblé notre travail sur deux œuvres (l'une classique l'autre romantique) que nous avons résumées. Maintenant, nous allons pencher notre attention sur les deux réécritures contemporaines de ces contes traditionnels et voir ce que leurs auteurs ont voulu exprimer au travers de leurs nouvelles versions. Avant d'énumérer les visées de ces écrivains, nous définirons la notion de « réécriture » et nous verrons les différentes formes qui existent afin de classer les œuvres de Christine Angot et d'Eric Chevillard.

1. Le problème de la réécriture

Avant d'établir une liste des différents modes de réécriture qui existent, il est nécessaire de préciser ce terme. C'est pourquoi nous allons faire le point sur cette notion au travers des critiques littéraires qui se sont penchés sur la question.

1.1. Définition et transformations

A la fin des années 60, Julia Kristeva propose, dans le cadre d'une théorie générale de l'intertexte inspirée de M. Bakhtine, le terme d'« intertextualité ». Elle entend par là le tissu des relations qui unissent un texte à d'autres textes. La citation, comme les faits d'allusion, en font partie. Elle note dans *Séméiotikè* que: « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ⁸⁵ ». En effet, tout auteur s'inspire inévitablement de ses lectures et son œuvre est empreinte d'autres œuvres antérieures. Lorsque nous évaluons les liens entre un texte initial et une nouvelle version qui s'en inspire, nous utilisons le terme d'« hypertextualité ». Cette notion représente les relations entre deux textes dont l'un est une réécriture de l'autre, que ce soit un pastiche, une parodie, une transposition ou une imitation. Dans la terminologie de Gérard Genette, critique littéraire du XX^e siècle et

⁸⁵ J. Kristeva, *Séméiotikè*, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967, cf. <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indinter.htm>

théoricien de la littérature, le texte source est nommé « hypotexte », et le texte issu de la transformation est nommé « hypertexte »⁸⁶.

Nous allons balayer les différentes formes d'hypertextes existantes.

Le pastiche vise à imiter un texte ou un auteur, il n'est pas caricatural, mais tente de transposer le modèle au plus près de la version originelle pour que le lecteur s'y méprenne. La parodie ressemble au pastiche, mais c'est une imitation caricaturale d'un texte ou du style d'un auteur. Le comique naît d'un décalage entre la parodie et le texte réécrit. La parodie ne fonctionne qu'à la condition que le lecteur reconnaisse le texte premier.⁸⁷

Ces phénomènes de réécriture permettent à l'auteur de se réapproprier le texte, de l'imiter avec une intention ironique ou satirique ou de l'adapter à d'autres publics. Les variantes offrent des modifications de la trame narrative en fonction des auteurs, de l'époque et des lieux. Finalement, Jean-Luc Hennig exprime clairement cette idée dans son livre *Apologie du plagiat* : « Tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre⁸⁸ ».

Le concept « d'intertextualité », très à la mode dans les années 70-80, a laissé place dans les années 80 à celui de « réécriture » ou « réécriture ». L'auteur d'une réécriture agit consciemment et volontairement alors que le phénomène d'intertextualité peut être involontaire. La réécriture est le fait de rédiger de nouveau un texte qui a déjà été écrit avec une intention particulière. C'est la réalisation d'un nouveau texte à partir d'un texte préexistant. C'est donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit. Dans *La réécriture*, A.C. Gignoux note que « la réécriture est un soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par delà une réflexion sur l'écriture »⁸⁹. Cela sous-entend que lors d'une réécriture, l'auteur met en valeur, modifie ou supprime des éléments et bien souvent propose une réflexion méta-textuelle sur l'écriture littéraire. La réécriture est polyphonique dans la mesure où l'on entend plusieurs voix qui s'entremêlent, celle du texte-source et celle du texte réécrit ; c'est en fait un dialogue avec plusieurs textes. L'image du parchemin sur lequel plusieurs textes se superposent a été employé

⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpseste*, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982

⁸⁷ Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Librairie générale française, Paris, 2001, p. 217 et 231

⁸⁸ Jean-Luc Hennig, *Apologie du plagiat*, Gallimard, 1997, cité sur : www.cercle-enseignement.com/PDF/dossiers_mots/dossierthema-Mots34.pdf

⁸⁹ Anne Claire Gignoux, *La réécriture*, « formes, enjeux, valeurs », Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, 2003, p. 7

par Gérard Genette pour parler de ces réécritures qu'il nomme « palimpsestes »⁹⁰. Tout livre renvoie à des textes antérieurs, plus ou moins visibles selon la volonté de l'écrivain. La réécriture est une reprise de certains thèmes ou d'une structure qui ajoute du sens, enrichit ou infléchit la signification première pour créer une œuvre nouvelle. Le texte passe d'une époque, d'un pays, d'une langue, d'un point de vue et d'un genre à l'autre⁹¹. C'est parfois un mythe qui est réécrit, une scène, une description, ou, dans les cas qui nous intéressent, un conte. La réécriture entraîne un changement de registre de langue puisque le milieu social de l'auteur est différent, tout comme la situation d'énonciation, le lexique et la syntaxe. Lorsque la réécriture s'éloigne beaucoup du texte-source on parle d'une adaptation. L'adaptation est une modification très profonde du texte. La transformation peut être opérée sur la langue, le genre ou le registre de langue. Le pastiche, la parodie, le résumé, la glose, la transformation ludique ou l'effort de perfectionnement sont différentes formes de réécritures.

Comme le note Catherine Durvy, qu'elle soit visible ou implicite, « toute création procède d'une réécriture⁹² ». L'œuvre renvoie presque toujours à d'autres œuvres et dialogue avec ses sources antérieures. La réécriture est toujours une innovation, une création neuve et personnelle.

Les modifications liées à la réécriture peuvent être légères (un changement de ponctuation, une inversion des temps verbaux, des substitutions de mots...) ou au contraire importantes (changer le contexte du texte source, le style du récit...). Au cours du travail de réécriture le fond et la forme se modifient et changent le sens de l'œuvre originelle. Les variantes peuvent toucher au contenu, à la forme, mais aussi aux intentions de l'auteur. Les transformations par la réécriture varient énormément. La réécriture peut se manifester comme un jeu sur un thème, sous forme de transformations stylistiques, ou d'un travestissement plus général. La reprise permet de s'adapter au nouveau public et à l'époque. La subversion, l'humour et la dérision permettent de donner des significations et un regard nouveaux sur les textes initiaux et permettent de renouveler leur lecture. Certains auteurs emploient des références anachroniques ou mélangent plusieurs modèles traditionnels pour faire œuvre nouvelle. Tous les procédés de

⁹⁰ Gérard Genette, *Palimpseste*, la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982, cf. titre

⁹¹ Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p. 3

⁹² Catherine Durvy, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p. 131

transformation cités ci-dessus sont récurrents dans les réécritures de contes de fées traditionnels.

Notre période moderne est très riche en nouvelles versions de contes traditionnels, revus et corrigés par des auteurs contemporains. Ces grands « classiques » sont considérés comme un réservoir d'inspiration dans lequel puiser sans scrupule. C'est ce que Denise Escarpit mentionne dans son livre *La littérature d'enfance et de jeunesse* : « le plaisir de récrire les contes traditionnels semble avoir été particulièrement vif ces dernières années, parallèlement aux nombreuses rééditions des contes traditionnels, on voit se développer une production contemporaine extrêmement intéressante, qui présente des caractéristiques parfois dérangeantes, en tout cas tout à fait nouvelles ». ⁹³ Source d'inspiration, le conte fait l'objet de nombreux et profonds remaniements. Mais les publications actuelles pour enfants offrent des contes parfois altérés qui perdent leur valeur ou leur force. La transmission transforme et adapte évidemment le conte en l'enrichissant ou en l'appauvrissant. Le conte de base se transforme au fil du temps et en fonction des réécritures qui lui redonnent vie. Certains parlent des « contes à rebours » ou des « classiques relookés » pour désigner les réécritures des contes traditionnels. Pour les deux textes qui nous intéressent, *Le Vaillant Petit Tailleur* et *Peau d'Ane*, il s'agit bel et bien de réécritures.

Catherine Durvyte note que « si la réécriture se fixe bien la reproduction d'un modèle thématique, structurel, si elle recourt à des procédés de transformation divers, elle répond aussi à des intentions précises ⁹⁴ ». Nous allons justement essayer de déceler les « intentions précises » de ces auteurs de réécritures contemporaines.

⁹³ D. Escarpit et al., « Le conte permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse, Etat des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette jeunesse, 1988, p. 184

⁹⁴ C. Durvyte, *op.cit.*, p. 107

1.2. Les formes et visées de la réécriture

Les intentions qui conduisent à une telle transformation d'un texte sont diverses mais peuvent parfois se combiner pour faire naître un sens nouveau et original. La visée peut être la simple imitation d'un auteur, pour tourner en dérision ses récits ou au contraire valoriser ses œuvres. Cette imitation peut avoir le souci de faire connaître son auteur ou au contraire de le dénigrer et de faire rire de lui. Dans tous les cas, l'auteur de la réécriture veut créer du nouveau à partir d'un texte déjà connu.

La réécriture peut être une contestation des modèles culturels dominants, comme le note J. Zipes dans son ouvrage, et devient un moyen de dénonciation des problèmes sociaux contemporains. Elle peut donc avoir une valeur d'engagement quand elle est utilisée de cette manière. Selon lui, la plupart des contes de fées modernes critiquent certaines conceptions du monde. Par exemple, les contes modernes pourraient avoir pour vocation de dénoncer l'exploitation humaine, l'autoritarisme politique, la standardisation du marché... Il explique que de tels contes ont vus le jour dans toute l'Europe (Italie, Allemagne, France, Angleterre) ces dernières décennies, afin de lutter contre l'asservissement des conditions humaines, la rationalisation du monde ou encore l'exploitation de la nature.

Les intentions peuvent donc être élogieuses, comme c'est le cas dans le pastiche, dont le style littéraire est simplement imité sans intention satirique, ou au contraire critique, comme c'est le cas dans l'œuvre de Chevillard. Cette visée, qualifiée d'ironique ou de satirique, consiste à imiter ou reproduire un texte pour le ridiculiser. La parodie appartient à cette catégorie, elle est un outil de moquerie ou de critique. Elle a une visée critique car elle offre un point de vue différent sur le texte. La parodie est une forme très appréciée par les auteurs de réécriture de littérature jeunesse pour remettre en cause les contes classiques. La parodie est un moyen de dénigrement qui renverse les registres et les valeurs, caricature certains traits caractéristiques. Elle peut servir à critiquer des modèles ou déplacer le contexte initial. L'auteur d'une réécriture peut moderniser le texte dont il s'inspire ou le réinterpréter complètement à la lumière de son époque. L'intérêt d'une telle démarche est aussi de susciter un esprit critique et des interrogations chez le

lecteur. Celui-ci est invité à remettre en cause ses certitudes pour adopter un nouveau point de vue sur les choses.

Mais la réécriture ne porte pas nécessairement un jugement sur l'hypotexte, elle peut être un moyen de renseigner et d'instruire le lecteur ou d'expliquer le texte originel. Ainsi, la réécriture revêt un caractère didactique. De même, elle peut servir à donner une nouvelle interprétation, en résumant ou développant une idée. C'est dans cette perspective que C. Angot a élaboré son récit.

Marc Soriano développe l'idée que la réécriture peut être un moyen d'interprétation d'une œuvre. Sa thèse sur les contes de Perrault montre que des interprétations nouvelles apparaissent à partir du moment où l'on se met à transmettre ou à réécrire les contes.

La réécriture peut aussi être un moyen de recherche. Pour mettre au jour une connaissance ou une signification nouvelle l'auteur réécrit un texte préexistant. Dans ce cas elle n'a pas un caractère satirique mais elle est un support pour des hypothèses innovantes. La réécriture peut aussi correspondre à un souci de perfectionnement de l'écrivain. Pour fonder sa propre conception de l'art et donner sa vision du monde, l'auteur peut rechercher une forme adéquate pour mettre en évidence son mode de pensée. Il cherche à améliorer le texte existant pour donner son point de vue personnel ou pour rendre au texte initial toute sa profondeur et sa valeur. Cette perspective sont explorée par les deux écrivains qui nous concernent.

La réécriture est souvent au service d'une réflexion sur l'écriture, la lecture est mise en abîme, ce qui crée un effet de miroir et de remise en cause du genre littéraire parodié, ou du statut de lecteur. La réflexion peut aussi porter sur le thème repris et généralement actualisé. L'auteur modernise son texte et l'adapte à son nouveau lectorat pour que celui-ci s'interroge sur la question soulevée.

1.3. Les premières réécritures modernes

Au XIXe siècle, le mouvement rationnel a contribué au développement de la science, de la philosophie positiviste, et au culte de la raison. Le pessimisme ambiant et le rejet de tous les phénomènes et découvertes irrationnelles ne favorisaient pas la prolifération du conte. De même, l'immoralisme de cette fin de siècle contrastait avec le dénouement toujours heureux du conte. C'est à cette période que de nouveaux genres supplantent le conte, comme le roman et la nouvelle. Le roman naturaliste s'oppose en tous points au conte merveilleux. Mais progressivement, le conte va de nouveau susciter l'intérêt, comme par réaction au système scientifique dominant et à la pensée réaliste. C'est ainsi qu'un nouvel engouement pour le conte voit le jour à la fin du XIXe siècle, et de multiples variations apparaissent. Des versions transformées des contes voient le jour. Les auteurs reprennent les contes de fées dans une perspective de détournement du merveilleux. Les auteurs s'amuse à grossir un détail, à dénaturer une scène, à rendre la féerie ordinaire, à inverser les valeurs. Les faits-divers et des éléments contemporains sont insérés dans les contes traditionnels. Les réécritures aux tonalités ironiques prennent la forme de récits parodiques ou burlesques. Les textes fondateurs deviennent un prétexte à la subversion et la pratique de la « perversion du merveilleux » devient un principe de composition. C'est à Jean de Palacio que l'on doit cette expression dans *Les perversions du merveilleux*. Pour lui, pervertir un conte c'est « attenter à son sens, à son esprit, à sa lettre, c'est altérer les lois du genre [...] en déformer le registre ⁹⁵ ». La perversion consiste alors à la reprise puis à la déformation du conte et des caractéristiques du genre.

Au XIXe siècle le travestissement des contes est inauguré par Dickens, George Sand ou encore Oscar Wilde. Ces auteurs précurseurs ont ouvert la voie à de nouvelles réécritures de contes subversifs ou utopiques dans leurs pays respectifs et ont donné de nouvelles versions aux intentions diverses et variées. Bien souvent, il s'agit de remettre en cause une certaine conception de la littérature et d'interroger le lecteur sur la réception d'une œuvre littéraire. Comme le souligne A.C. Gignoux, la réécriture « offre au lecteur la possibilité de pervertir les modèles d'écriture et de lecture traditionnels ⁹⁶ ».

Au XXe siècle l'horizon du discours de conte de fées pour enfants continue de s'élargir en Allemagne puis dans toute l'Europe. Jack Zipes a focalisé son

⁹⁵ Jean de Palacio, *Les perversions du merveilleux*, Segquier, 1993, p. 15 et 29

⁹⁶ A.C. Gignoux, *op. cit.*, p. 178

étude sur les remaniements des contes de fées en Allemagne et offre un panorama des contes subvertis sous l'impulsion du mouvement romantique allemand ⁹⁷. L'historien nous apprend qu'un discours du conte de fées subversif apparaît dans les années 1960 en Allemagne et se développera dans tout le monde occidental. Les premières transformations des contes touchent les sujets et les motifs du conte et incitent le lecteur à remettre en question l'univers sécurisant des contes de fées. Le premier mouvement de subversion des schémas classiques fait partie d'un large mouvement d'exploration des contes. Mac Donald et Baum se sont fait connaître comme des novateurs contemporains dans ce domaine. On commence à dénoncer certaines idées véhiculées par les contes. C'est ainsi que sont critiqués le modèle sexiste où l'homme a une place plus importante que la femme et certaines valeurs prônées comme l'accumulation des richesses. Les perspectives du conte, le style, les motifs et les fonctions sont détournées pour dénoncer le début de la société capitaliste. C'est à ce moment-là que l'on commence à remettre en cause la fonction sociale et politique des contes, souvent perçus comme ayant un caractère répressif et jugés pernicious pour un jeune public. C'est donc dans l'Allemagne de l'Ouest que naissent les premières réécritures et parodies des contes traditionnels dans une dimension progressiste ⁹⁸. J. Zipes donne en exemple deux auteurs, Janosh et Gelberg, qui ont réécrit des contes, dans les années 80, à l'intention des adultes en travestissant les valeurs et en ajoutant une dimension politique aux récits de base. Ces réécritures « engagées » des contes sont l'une des voies possibles de la réécriture pour adulte.

Récemment un autre auteur contemporain s'est illustré dans la réécriture parodique du conte classique. F'murr a réécrit le conte du Petit Chaperon rouge sous la forme d'une bande dessinée qu'il a intitulée : «Le génie des Alpines : Au loup ! ». Grâce à la plume de cet auteur humoristique, Le Petit Chaperon Rouge devient un personnage contemporain qui prend une limousine pour aller voir sa grand-mère. Celle-ci exige du caviar à la place de la galette et du pot de beurre, et le loup, sûr de lui dans la version originale, se met à oublier son texte dans cette variante drôle et modernisée. Le but de cet bande dessinée est probablement de provoquer le rire. Les dessins majoritairement en noir et blanc mettent en valeur le texte et les trouvailles parodiques.

⁹⁷ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, « Etude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse », Paris, Payot, 1983, p. 65

⁹⁸ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 65

Inscrits dans cette mode du détournement des contes, Christine Angot et Eric Chevillard ont décidé d'adapter des récits traditionnels à notre société contemporaine et au nouveau lectorat adulte. Ils modifient aussi bien le style d'écriture que le contenu du conte. Mais dans quelle optique entreprennent –ils ce travail de réécriture ? Comme nous venons de le voir, les visées de la réécritures peuvent être multiples et variées : intentions subversives et critiques, parodiques et humoristiques, didactiques, élogieuses, interprétatives ou encore réflexives, toutes ces perspectives étant compatibles.

1.4. La réception de l'œuvre

Les réécritures sont bien souvent le moyen qu'a une époque de se réapproprié un texte, pour en permettre une nouvelle lecture adaptée au goûts et aux attentes de ses contemporains. Le « traducteur » adapte son texte aux attentes de son public.

Le lecteur retrouve avec plaisir une œuvre antérieure et se réjouit de pouvoir reconnaître un texte connu. Il doit être capable de déterminer les traits littéraires qui ont été préservés ou au contraire modifiés dans la réécriture, de reconnaître des citations et d'identifier les passages qui reprennent un autre texte. Le récepteur est censé se souvenir de l'intertexte pour pouvoir déceler les références explicites ou implicites au texte-source. C'est le jeu des variantes entre le conte originel et sa nouvelle version qui crée l'intérêt principal de la lecture. Il faut savoir mesurer l'éloignement, ou l'imitation des références, pour apprécier à sa juste valeur le conte remanié. L'ignorance du récit traditionnel pourrait même conduire à une mauvaise compréhension de la réécriture, voire à une incompréhension. Dans *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, J. Perrot note que, dans les réécritures modernisées, « le jeu des oppositions ou des correspondances [des personnages et des situations] constitue l'essentiel du plaisir offert au lecteur⁹⁹ ». En effet, il est plaisant et ludique de retrouver une citation ou une référence connue. Un jeu de complicité et de connivence se met en place entre l'auteur et le lecteur autour d'une culture partagée.

La transfiguration du conte classique consiste à reprendre des motifs déjà connus par le lecteur pour en créer un nouvel assemblage qui le déconcertera.

⁹⁹ Jean Perrot, « Jouer avec le conte dans l'album », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, Bibliothèque, 1999, p. 146

Comme le souligne J. Zipes, « la tendance est de briser, changer, transformer, ou recomposer les motifs traditionnels, afin de libérer le lecteur d'un mode de réception littéraire routinier ou programmé¹⁰⁰ ». La lecture d'un récit revu et corrigé par un écrivain contemporain, est généralement surprenante et invite à porter un regard nouveau sur le texte.

Bernard Dupriez qualifie la réécriture de « leçons successives d'un même texte, qui peuvent se distinguer par quelques variantes, mais aussi par des différences parfois considérables dans le contenu, la forme, voire l'intention et les dimensions¹⁰¹ ». Nous allons justement étudier les intentions de Christine Angot lorsqu'elle a réécrit *Peau d'Ane* ainsi que celles d'Eric Chevillard lorsqu'il s'est emparé du *Vaillant Petit Tailleur*.

Ces deux réécritures présentent des visées totalement différentes. Toutes deux ont opéré sur les contes traditionnels un véritable travail du langage pour modifier et renouveler le texte originel mais selon des enjeux et des objectifs bien différents. Par exemple, *Peau d'Ane* est un récit de fuite féminine, d'errance et de peur alors que *Le Vaillant Petit Tailleur* traite d'un voyage masculin pour explorer le monde, d'une conquête intrépide qui part d'une boutique d'artisanat pour arriver jusqu'à un château. Le premier conte, déjà stylisé par Perrault, a fait couler beaucoup d'encre, alors que celui des frères Grimm est resté davantage dans l'ombre. Même si nos deux auteurs s'inspirent tous deux de contes et puisent dans le répertoire dit « traditionnel », leurs intentions sont donc totalement différentes. Nous allons distinguer avec plus de précisions quelles sont les visées de ces réécritures contemporaines.

¹⁰⁰ J. Zipes, *op.cit.*, p.227

¹⁰¹ Cité dans Catherine Durvye, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « Réseaux », 2001, p. 3

2. La réécriture de *Peau d'Ane* par C. Angot et ses enjeux

Dans la version de Christine Angot, *Peau d'Ane* cesse d'être l'héroïne d'un conte de fées pour enfants et devient celle d'un roman aux traits réalistes pour adulte.

L'auteur propose une réflexion sur le thème de l'inceste et sur la portée de l'écriture littéraire.

2.1. Approfondissement d'un thème : le tabou de l'inceste

L'œuvre de C. Angot reprend les grandes étapes du conte original tout en créant un récit nouveau qui éclaire des points simplement évoqués dans le conte-source. La situation décrite dans le texte de C. Angot est violente et crue, puisque contrairement à ce qui se passe dans le conte de Perrault, il y a consommation de l'inceste. L'auteur semble vouloir sonder le regard que la société pose sur le tabou de l'inceste. Elle traite de manière frontale et violente le problème. Les anachronismes par rapport au texte-source servent à montrer un paradoxe : il s'agit d'une thématique vieille comme le monde mais elle est malheureusement toujours d'actualité. Son œuvre porte un regard nouveau sur cette question et invite à une réflexion sur les conséquences d'un tel acte sur le psychisme humain. L'interprétation personnelle de C. Angot montre que ce « non-dit » enfoui, peut conduire à la maladie mentale et plus précisément à l'anorexie.

La question de l'inceste était déjà évoquée dans le conte de Perrault. Mais dans le conte classique, la jeune fille réussit à fuir le désir coupable de son père et celui-ci épure ses sentiments malsains. Le thème tabou est donc peu développé pour ne pas enfreindre les règles de bienséance imposées par la société aristocratique du XVIII^e siècle. Le problème, simplement évoqué, devient l'objet d'étude de l'auteur. En d'autres termes, C. Angot tente d'aller plus loin sur ce thème délicat. La scène du conte remanié est inversée par rapport au texte de référence, le baiser du prince charmant devient le baiser « qui n'était pas conforme, qui n'était pas le bon ¹⁰² », car il provient du père et non de l'amant. Ce baiser l'a réveillée de l'enfance, non pour l'initier au statut de femme, mais pour lui voler son insouciance et briser son enfance. Ce livre, comme une autre de ses œuvres intitulée *l'Inceste*, traite de ce thème en prenant comme outil de

¹⁰² C. Angot, *Peau d'Ane*, *op. cit.*, p. 33

comparaison le conte classique pour évoquer de manière habile et imagée une problématique violente et crue. C'est par le biais de la métaphore et de la réécriture d'un conte que l'auteur affronte une question cruciale et généralement indicible.

Le thème de la saleté extérieure et de la « salissure intérieure » sont liés à celui de la pauvreté. Déjà présents dans la version du XVII^{ème} siècle, ces thèmes sont repris dans la réécriture du conte.

Après sa fugue loin du palais de son père, l'Infante du conte de Perrault mendie, travaille dans une métairie, lavant les torchons et nettoyant l'auge aux cochons. Elle offre ses services où l'on veut bien l'accepter et effectue des travaux humiliants, de servante ou même d'esclave. Personne ne veut d'elle, ni pour la marier, ni pour l'employer, ni même pour l'écouter, car sa saleté inspire le dégoût. Elle reste donc exclue dans un coin au fond de la cuisine où elle est recluse dans une position de soumission et d'exclusion. De plus, la pauvre Peau d'Ane est « raillée » et « tirillée ¹⁰³ » par les valets qui se rient de son apparence et de sa condition sociale. Angot reprend cette idée du rejet dans une dimension métallittéraire : les livres qu'écrit Peau d'Ane sont moqués et rejetés, elle est exclue de la société. L'œuvre d'art, matière intime de l'artiste, représente dans ce cas une partie de lui-même. Le rejet d'un livre peut vouloir signifier le rejet de la personnalité profonde de l'auteur.

L'argent symbolise dans les contes la vie réussie, il est donc en lien avec le bonheur physique mais surtout psychique. La jeune fille ne semble pas pouvoir atteindre le bonheur, puisque sa faible condition sociale lui empêche de s'élever et d'atteindre la félicité. Peau d'Ane est incapable de se construire normalement et de s'épanouir. Elle semble vouée au malheur à vie. La pauvreté et le rejet qu'elle inspire peuvent être mis en parallèle avec le sentiment de salissure que provoque l'inceste. Le viol l'a brisée et « salie », dans sa chair et dans sa vie affective et professionnelle : il l'a détruite de l'intérieur. La pauvreté financière de Peau d'Ane n'est en fait que le reflet de son dénuement et de sa blessure intérieure. La pauvreté se manifeste par une apparence négligée, et l'apparence négligée inspire le dégoût. Ce cercle vicieux trouve son origine dans le crime paternel subi, et se concrétise dans la vie de Peau d'Ane dans une incapacité à être heureuse.

¹⁰³ C. Perrault Charles, *Contes, op. cit.*, p. 100

La vulnérabilité de la victime est renforcée par le pouvoir qu'exerce l'adulte sur l'enfant qui ne peut se défendre ni éviter le drame. C'est le père qui a choisi le prénom de sa fille : « Il lui disait que c'était lui qui avait choisi le prénom, c'était lui qui avait voulu l'appeler Peau d'Ane ¹⁰⁴ ». Cette phrase mentionne la supériorité de l'homme adulte sur l'enfant et sur la mère de celle-ci, car c'est à lui que revient le pouvoir de choisir le prénom de l'enfant et par voie de conséquence, le destin de sa fille. Comme si le père avait prémédité depuis la naissance de sa fille son acte, il semble avoir choisi le prénom comme pour annoncer son méfait à venir. Son ascendance est liée à son âge et sa position d'adulte référent. Son statut lui confère un pouvoir de domination. Il l'humilie en la traitant de « pauvre âne efflanqué » et lui fait porter le poids de la culpabilité : « un pauvre âne, qui n'a rien d'autre à se mettre que sa propre peau qui lui colle aux os ¹⁰⁵ ». Son mépris ajoute de la violence à la situation et de la culpabilité à celle qui est déjà la victime. Parallèlement à cet homme qui se montre dominant, méprisant et désagréable, la jeune Peau d'Ane est comme un animal vulnérable mis à nu. Elle garde le silence et accepte l'intolérable sans se plaindre. Elle est l'innocente victime de tous les abus et de toutes les moqueries.

Le père a choisi sa victime : il est plus facile de s'attaquer à un enfant facilement manipulable. Plus encore s'il s'agit d'un viol au sein même de la famille, le coupable s'assure de lui faire garder le silence. En effet, l'enfant est par définition malléable, naïf et influençable. Il ne sait pas encore distinguer ce qui est autorisé de ce qui est puni par la loi, il représente donc une proie facile.

Peau d'Ane doit vivre avec le poids de la culpabilité sur ses épaules, bien qu'elle ne soit en rien victime. La jeune fille tente de vivre avec ce traumatisme, et de s'habituer à son mal-être. Elle reste cloîtrée dans son silence. Elle ne peut parler ni évoquer l'indicible. L'épouvantable n'a pas de nom, c'est pourquoi l'auteur choisit d'évoquer cette « sensation indiscutable ¹⁰⁶ » au travers de métaphores et d'images. Dans la version contemporaine, le père offre à sa fille une montre au bracelet rigide, en métal, qui lui serre le poignet. Ce cadeau empoisonné est le symbole d'une prison silencieuse dans laquelle le père

¹⁰⁴ C. Angot, *Peau d'Ane*, *op. cit.*, p. 21

¹⁰⁵ C. Angot, *op. cit.*, *idem*

¹⁰⁶ C. Angot, *op. cit.*, p. 23

enferme Peau d'Ane en achetant son silence par des présents. Cet anneau trop serré l'empêche de vivre et cache tout son secret ¹⁰⁷.

Peau d'Ane se sent coupable, c'est la raison pour laquelle elle s'empêche de manger et se cache sous de vieux vêtements sales. Les psychologues ont découvert dans ce genre de situation un renversement des rôles et des sentiments : la victime éprouve de la honte et se sent coupable. L'anorexie est souvent liée à une culpabilité refoulée que la victime exprime de cette manière.

Nous découvrons dans cette indication que C. Angot s'est appuyée sur les découvertes de la psychologie ou sur une expérience personnelle (d'elle-même ou d'une personne de son entourage) pour appuyer son récit et lui donner plus de crédibilité.

Dans *Peau D'Ane* de C. Angot, le père ne change pas ses désirs coupables, mais meurt de sa propre culpabilité alors que dans le conte de Perrault le roi assiste au mariage de sa fille, les sentiments purifiés. Dans les deux cas on voit le danger écarté et même totalement éliminé. Mais Christine Angot ajoute à la réflexion sur la victime une réflexion sur le coupable et sur sa destinée. La culpabilité paternelle le conduit jusqu'à la mort. Cette suggestion d'interprétation est faite par le narrateur : « on pense qu'il n'a pas supporté la description dans le détail d'un maillot de corps qui lui appartenait ¹⁰⁸ ». Il nous laisse entendre par cette phrase énigmatique que le père a peut-être été le seul lecteur des livres de Peau d'Ane à avoir compris le véritable sens implicite caché dans les livres de sa fille, derrière ses mots. Et le terrible message qu'il y a entrevu l'aurait rappelé à sa propre faute, à ce vêtement de honte que portait sa fille par sa faute. Le double crime vient du fait que le coupable et la victime sont faits de la même peau biologique. La mort semble donc sanctionner, dans le cas du père, un sentiment de culpabilité inavoué. Cette fin va plus loin dans la réflexion sur la culpabilité que le dénouement du conte de Perrault, puisque dans la version moderne l'agresseur est lui aussi perçu comme victime de lui-même.

Dans l'hypertexte, nous assistons à la déshumanisation progressive de Peau d'Ane. Cette métamorphose animale est perceptible au travers de la parole de la jeune fille, de ses vêtements, de son statut social et de sa manière d'être.

¹⁰⁷ C. Angot, *op. cit.*, p. 25

¹⁰⁸ C. Angot, *op. cit.*, p. 42

L'héroïne revêt dans le conte de Perrault la dépouille de l'âne pour se cacher. La princesse travestie « sous un masque admirable ¹⁰⁹ » s'échappe hors de la zone de surveillance de son père. Cette peau est comme un déguisement qui voile la physionomie et les traits de la demoiselle. Ainsi parée, elle n'est point reconnue et peut fuir librement et sans être repérée du haut du château maudit.

Dans la version contemporaine, Peau d'Ane, victime des abus sexuels de son père, est seulement comparée à un âne. Cette métaphore grotesque se retrouve sur différents plans. Tout d'abord, il s'agit du corps de la jeune fille qu'elle aimerait retirer comme un vêtement sali, étranger à elle-même. Cette peau ignoble, comme celle de l'âne, est sale et sent mauvais. Ses habits et vieux pull sont semblables à la peau de l'âne. De même, la position de son corps est comparable à celle de l'âne, car ses insomnies l'empêchent de s'allonger pour se reposer. L'expression « dormir toujours debout, encore comme les ânes ¹¹⁰ » est utilisée pour mettre en relief métaphoriquement les rapprochements entre la femme et l'animal. La relation sexuelle subie est considérée comme bestiale. La jeune fille s'identifie et se compare à l'animal le plus méprisé de la hiérarchie, l'âne. Le viol déshumanise celui qui le subit, celui-ci n'est pas respecté dans son humanité, ni dans sa capacité de refus, ni dans son libre-arbitre. En ne lui demandant pas son avis, son père l'animalise.

La condition sociale de Peau d'Ane n'est pas plus enviable que celle d'un âne, c'est-à-dire qu'elle n'est pas reconnue pour ce qu'elle fait. Ses livres ne sont pas édités, ou provoquent la risée. Elle est comme l'âne, rejetée au rang des moins que rien, à qui on ne donne pas d'honneur. Contrairement au cheval, animal digne et choyé, l'âne est celui qui porte la charge sur son dos, en souffrant en silence. La jeune fille a cette position de soumission à ce qu'elle a subi et continue sa vie en baissant sa tête pour avancer sans trop penser.

Les parallélismes entre la femme et l'animal sont donc au service d'une réflexion sur l'inceste et la déshumanisation que cet acte barbare engendre.

Subtilement nous passons du thème de la maladie d'amour à celui de la maladie mentale. D'après le récit de Perrault, le fils du roi tombe malade d'amour, alors que dans la réécriture, c'est au tour de Peau d'Ane de tomber malade d'un

¹⁰⁹ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 99

¹¹⁰ C. Angot, *op. cit.*, p. 28

amour non conforme à la norme. Dans l'hypotexte, le prince amoureux de la jeune fille se retire au palais, ne participe plus à la vie du château et ne se rend pas au bal, ni à la chasse ni au théâtre, il perd même l'appétit et maigrit. Il se « meurt d'amour ¹¹¹ » pour la jeune fille et ne vit que par les sentiments puissants qu'il ressent pour elle. Ce « dépérissement » du prince à la suite de sa maladie d'amour est tout à son honneur.

C. Angot a repris cette idée de tomber malade des suites de l'amour, mais de manière inverse. Peau d'Ane va sombrer dans la maladie, victime d'un amour malsain et déplacé. Dans son cas il ne s'agit pas de sentiments heureux mais au contraire de sentiments destructeurs. Elle aussi s'arrête de s'alimenter mais c'est à cause de son mal qui lui retire le goût de la vie et le plaisir de la chair. Elle n'est pas sous le charme de l'amour mais plutôt victime de l'amour. La privation de nourriture fait penser à une maladie de plus en plus fréquente de nos jours : l'anorexie. Cette maladie mentale se caractérise par une volonté de contrôler son poids, comme tentative de contrôler sa vie.

Peau d'Ane voudrait se débarrasser de tout ses vêtements, de tous ses bijoux, et même de sa propre peau, mais elle ne peut y parvenir. Elle avait « *l'impression* d'avoir en trop, tout ça c'était imaginaire, c'était dans son esprit malade ». Le terme en italique souligne l'idée que l'anorexie provient d'un décalage entre une perception de soi même et la réalité. La sous-alimentation, conséquence du traumatisme de l'inceste, provoque un amaigrissement pathologique et contrôlé. Cette maladie mentale liée à l'image corporelle apparaît comme une conséquence du viol, elle n'est pas visible extérieurement mais c'est une blessure intérieure, qui finit « par lui faire mal jusqu'aux os ¹¹² ». Accompagnée d'une immense fatigue, cette maladie psychique est difficile à guérir, c'est pourquoi la jeune Peau d'Ane passe par des hauts et des bas sans trouver le réconfort : « le baiser de la Belle au bois dormant, elle ne l'a jamais eu ¹¹³ ». Elle cherche dans la médecine un moyen d'en réchapper essayant la médecine allopathique, avec le Xanax, ou encore la médecine chinoise, avec

¹¹¹ C. Perrault, *Contes, op. cit.*, p. 104

¹¹² C. Angot, *op. cit.*, p. 28

¹¹³ C. Angot, *op. cit.*, p. 32

l'acupuncture ¹¹⁴. Elle a besoin de calme pour tranquilliser ses angoisses puis d'excitants, du thé ou du café, pour ne pas dormir debout.

L'auteur ajoute à l'hypotexte une dimension nouvelle et moderne qui est celle de la réflexion sur une maladie très actuelle. L'anorexie affecte de plus en plus de jeunes filles dans nos sociétés de consommation. Les images féminines véhiculées par la publicité semblent contribuer à accentuer ce phénomène de société alarmant. La littérature semble être un moyen de dénonciation. Elle permet de traiter un sujet aussi sensible que la maladie mentale et plus précisément l'anorexie. C. Angot essaie de montrer qu'un dérèglement psychique est souvent dû à un traumatisme psychologique. L'anorexie est perçue comme une conséquence désastreuse du silence face au traumatisme de l'inceste.

L'auteur contemporaine de *Peau d'Ane* met en valeur l'importance de l'apparence extérieure visible au travers de l'habit et du choix des couleurs de vêtements. Dans le conte classique, les vêtements de la princesse ont une importance primordiale, mais ils ont un double statut : les robes attisent le désir du père mais elles permettent aussi de retarder le mariage. Elle attireront ensuite l'amour chaste du prince. Quant à la peau de l'âne, que la princesse revêt comme déguisement, elle est un moyen de fuite du danger. L'habit est à tour de rôle ou bien un moyen d'escapade ou bien une manière de se rendre désirable.

Pour que *Peau d'Ane* fuie l'amour incestueux du roi, sa marraine lui conseille de demander au roi les robes les plus merveilleuses : d'abord une robe de la couleur du temps, puis de la couleur de la lune, et enfin de la couleur du soleil, avant de réclamer celle de l'âne magique qui « pond » de l'or. Les robes sont donc un moyen d'échapper au drame ou de l'éviter. Seule la peau de l'âne a pour objectif de se cacher du regard pervers. Les robes ne font que rendre la princesse plus attirante et désirable. Plus tard, lorsque *Peau d'Ane* sera recluse dans une chambrette de la ferme, elle utilisera ses robes comme moyen de fuite imaginaire vers un monde heureux et rêvé. Ainsi, chaque dimanche après-midi elle se retire dans la tranquillité et l'intimité de sa chambre pour se laver, mettre sa toilette et se regarder dans un miroir. Ce plaisir féminin l'aide à endurer la vie humiliante qu'elle subit et à faire passer le temps. Mais une « robe de rien ¹¹⁵ » offerte par le prince suffirait à faire son bonheur. Ce qui signifie que l'amour

¹¹⁴ C. Angot, *op. cit.*, p. 30

¹¹⁵ C. Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 103

dépasse toutes les préoccupations superficielles portées sur l'apparence. La parure resplendissante de Peau d'Ane contribue à faire tomber le prince sous le charme. Le vêtement est généralement représentatif du statut social de la personne qui le porte. La robe, dans l'imaginaire collectif, véhicule l'image du rêve d'une vie parfaite, loin des soucis terrestres, une vie imaginée et merveilleuse. Le fait d'essayer dans sa chambre des robes de princesse va attirer le regard du prince qui découvre en Peau d'Ane une femme de haut rang, digne de son amour. La blancheur de son visage éblouit le prince. Cette luminosité presque magique est renforcée par le contraste entre l'obscurité de la ruelle et la clarté qui émane de la jeune fille et de ses habits. L'obscurité pourrait avoir une double signification : une obscurité réelle, dans le lieu de vie de Peau d'Ane, ainsi qu'une obscurité symbolique de la tristesse intérieure endurée par la jeune fille. Il est fait mention du goût de Peau d'Ane pour les couleurs du temps. Cette expression pourrait révéler que seul le temps peut faire accepter la vie qui continue.

C. Angot a choisi de reprendre ce thème de l'habit pour le traiter d'une manière complètement différente. Ainsi, au travers d'une métaphore du vêtement, elle rend le thème de l'inceste plus abordable au lecteur.

La jeune Peau d'Ane, mal dans sa peau, est en quête du vêtement idéal, comme si cet accoutrement extérieur pouvait permettre une transformation de soi.

Tout son récit tourne autour de cette image évocatrice de l'habit, « qui colle », qui « serre », qui « étouffe »¹¹⁶. Le vêtement est considéré comme une seconde peau, celle qui peut être choisie, portée ou ôtée. Il est aussi un symbole ambivalent car il protège le corps en même temps qu'il le laisse entrevoir, suggérant les formes tout en les voilant, et devenant ainsi l'intermédiaire du désir sexuel.

On découvre, entre la mère et la fille, un mimétisme générationnel visible au travers de l'habit. En effet, elles s'habillent de la même façon et leurs tenues se ressemblent beaucoup. C'est au niveau vestimentaire que les deux femmes entretiennent des liens étroits, alors que dans la version de Perrault il s'agissait d'une ressemblance physique entre la reine et sa fille. Ainsi, l'auteur contemporain opère une modification significative : nous passons des caractéristiques physiques aux caractéristiques vestimentaires. C'est un déplacement de la ressemblance. Dans les deux cas il s'agit d'une ressemblance fatale avec la génitrice puisqu'elle va conduire au désir coupable.

¹¹⁶ C. Angot, *op. cit.*, p. 27

C. Angot apporte un détail historique. Elle parle de la mode en vigueur à cette période, qui est, pour la première fois, une mode sexy des enfants : les tissus de coton ou de lin sont de couleur rouille, jaune ou bien rouge, ils sont gais et drôles. Mais pendant toute son adolescence la jeune fille portera des habits aux couleurs éteintes, reflet de son oppression intérieure, de sa tristesse ou de son désespoir. Peau d'Ane enfouit le secret innommable en elle et cherche à l'enlever. Ce mouvement est, là encore, comparable à l'acte d'habillement : on s'approprie un vêtement et on le retire s'il ne nous convient pas. Le père lui-même offre à sa fille des vêtements moulants de peau. On peut supposer que ces habits serrés la mettent en valeur et la transformant en objet de désir.

Nous pouvons repérer un glissement thématique, nous passons du vêtement au traumatisme de l'inceste. Peau d'Ane reçoit un t-shirt peau de pêche qui ne lui convient pas, mais elle garde au fond d'elle-même ce regret, et sa déception se solde par le silence. Cependant, elle va garder la même attitude après le drame, elle gardera au fond d'elle-même le secret du traumatisme. Cette habile reprise met en valeur le lien que l'auteur choisi de souligner entre l'habit et le viol que l'on porte comme une seconde peau.

On perçoit tout un jeu subtil de correspondances entre le vêtement et ce qu'il représente symboliquement. L'habit que porte Peau d'âne est une peau étrangère qui n'est pas la sienne et qu'elle ressent comme salissure, une peau sale comme celle d'un âne. Cette peau grise pourrait être le reflet de la profonde tristesse de la jeune fille ou encore de son mal-être, le reflet de son dégoût de vivre. Les phrases « l'hiver elle avait froid » et « l'été les poils lui tenaient trop chaud » montrent qu'aucun habit ne parvient à masquer son mal, « elle ne se sent pas bien dans sa peau ¹¹⁷ ». Le froid représente métaphoriquement la mort intérieure, et ce mal-être se matérialise par l'empilement des couches de vêtements, « mais aucun ne s'accordait avec la couleur si particulière de la peau de l'âne ¹¹⁸ ». Pour ne pas nommer l'acte du viol, l'auteur choisi d'utiliser un détour elliptique, la métaphore « ce vêtement » pour qualifier l'inceste, exprime de manière subtile le tabou et permet d'en parler avec plus de liberté. On porte sur soi le secret comme un vêtement « qu'on ne pouvait pas acheter ni vendre ¹¹⁹ ». En effet, cette expression imagée révèle que l'inceste est un acte qu'on ne peut oublier et ce secret qui nous colle à la peau ne peut être échangé contre une

¹¹⁷ C. Angot, *op. cit.*, p. 22

¹¹⁸ *idem*

¹¹⁹ C. Angot, *op. cit.*, p. 23

nouvelle peau. On ne peut s'en débarrasser. « Ce vêtement qu'on ne trouvait nulle part ¹²⁰ » n'existe donc pas réellement mais symboliquement. Le déterminant démonstratif « ce » sous-entend que le lecteur sait interpréter le symbole, car le tabou se transmet et n'a pas besoin d'être nommé pour qu'on sache de quoi il est question. Ce vêtement « qu'on ne pouvait pas retirer ¹²¹ » est un habit que l'on porte avec soi toute sa vie car on ne peut effacer le passé et revenir en arrière. Pour finir, l'auteur nous parle de ce vêtement « dont il fallait prendre soin ¹²² ». Ce détail pourrait évoquer la nécessité de continuer à vivre après le traumatisme, et l'obligation de continuer à vivre, ou survivre. Contrairement à la mode qui change et évolue, le vêtement collé au corps de l'ignoble drame ne disparaît pas. Bien que « vers la fin des années soixante-dix la mode [ait] changé ¹²³ », l'habit de la blessure demeure. Le contraste, entre l'aspect éphémère de la mode vestimentaire et les répercussions durables de l'inceste, appuie la réflexion sur la blessure intérieure perçue comme une seconde peau.

De plus, le maillot qui colle et qui attise le désir pourrait être interprété comme celui de la culpabilité de s'être laissé toucher par son propre père. Ce manteau serait donc le symbole de la malédiction de l'inceste qui l'a conduit au mal-être, à l'angoisse, à la culpabilité et aux questionnements avant la fuite vers l'anorexie. Ne pourrait-on pas y lire une manière pour la jeune Peau d'Ane de se réapproprier sa vie pour « racheter » un moment où, trop jeune, elle n'a pu contrôler une situation d'extrême violence ? Paradoxalement, cette violence subie se retourne contre elle à l'adolescence puisqu'elle se détruit en ne mangeant plus, pour essayer de reprendre les rênes de sa vie.

Le vêtement est donc, dans cette version moderne du conte, d'abord « complice » de l'acte coupable du père puisqu'il attire le regard et le désir avant d'être le symbole de la salissure. La peau de l'âne n'est que symbolique, car en réalité la jeune fille ne porte que son corps souillé. Le vêtement troué et ample fait office de masque pour qu'on ne la reconnaisse pas.

Angot n'hésite pas à aborder la question de l'inceste de manière frontale et crue. Cependant, elle utilise le détour de la métaphore pour évoquer et décrire l'indicible. Elle use d'images parlantes qui voilent le sens premier, la langue vient

¹²⁰ *idem*

¹²¹ *idem*

¹²² *idem*

¹²³ C. Angot, *op. cit.*, p. 24

ensuite appuyer le sens profond des idées. La violence du thème est telle, que seul le langage métaphorique est audible pour rendre toute la force des scènes.

Christine Angot compare le père incestueux du personnage principal de son récit au roi dans le conte de *Peau d'Ane*. En utilisant les termes anachroniques de « roi ¹²⁴ » et de « royaume ¹²⁵ », l'auteur se réapproprie un symbole d'un autre temps pour essayer de traiter d'un problème actuel. Le terme « roi » connote le pouvoir, la supériorité de l'homme puissant qui domine ses semblables. Cet érudit « régnait » dans sa région comme un roi règne sur son royaume. La réputation de l'homme de lettres est fameuse et s'étend dans une vaste région. Ce verbe fait référence à sa condition sociale, mais sans doute implicitement aussi, à la domination sociale et affective qu'il exerce sur sa fille. En choisissant ce détour métaphorique, le narrateur laisse le lecteur libre d'imaginer toutes sortes d'attributs masculins pour dresser un tableau du père coupable. Cette image de roi tout puissant accentue la force du symbole de domination. L'utilisation de ce terme enrichit et élargit la signification du récit. De même, à la lecture du mot « princesse », nous pouvons imaginer une jeune fille épanouie totalement, heureuse comme les héroïne de contes. Le langage symbolique stimule l'imagination du lecteur et lui permet de comprendre avec plus de subtilité et de profondeur une question jusque là restée dans l'ombre.

L'utilisation du présent dans la phrase « Peau d'Ane, à partir de treize quatorze ans a toujours eu ses vêtements collés à la peau ¹²⁶ » a une valeur de vérité générale. En effet, elle portera cette peau sale de l'inceste toute sa vie à partir du drame subi durant son adolescence.

2.2. L'écriture « Angot »

Le « style Angot », très caractéristique de sa plume, semble dans ce livre vouloir imiter la destruction intérieure de la jeune fille. Le narrateur utilise des phrases brèves, comme haletantes, comme si le personnage principal avait des difficultés à avouer l'indicible. Ce jeu d'imitation par l'écriture littéraire du ressenti du personnage, semble efficace dans la mesure où le malaise empreint les lignes et l'on découvre petit à petit la cause réelle du bouleversement, aussi bien de l'écriture que des pensées de *Peau d'Ane*. De même, des reprises

¹²⁴ C. Angot, *op. cit.*, p. 38

¹²⁵ C. Angot, *op. cit.*, p. 54

¹²⁶ Christine Angot, *Peau d'Ane*, Paris, Stock, 2003, p. 23

obsédantes scandent le récit. On ressent une impression de suffocation qui représente avec justesse le mal-être du personnage principal. L'écriture de C. Angot est à la fois spontanée et hésitante, à la frontière entre la jeunesse pleine de vie et le bégaiement lié à une blessure subie. Cette écriture qui reste brute, semble être le reflet de l'expressivité immature d'une jeune fille. En exposant des parties intimes de son identité, Angot veut-elle prouver sa liberté d'expression ou toucher des questions universelles en parlant d'elle-même ?

Dans tous les cas, il semble que cette réécriture de *Peau d'Ane* soit une allégorie autobiographique dans laquelle l'auteur cherche à explorer les méandres de sa personnalité. Nous ne savons pas réellement si C. Angot a été victime d'abus sexuels de son père, auquel cas il s'agirait d'une fiction autobiographique, ou bien si son récit est un roman complètement fictif. Dans tous les cas son écriture « torturée » semble être une nécessité dans sa vie, comme si, par le biais de la littérature, elle pouvait exprimer sa « rage intérieure ». Une réflexion sur l'écriture apparaît donc entre les lignes de ce roman. L'écriture est envisagée comme un moyen de libération. En effet, le fait de pouvoir mettre des mots sur un traumatisme est une tentative d'extériorisation du mal intérieur. *Peau d'Ane* cherche dans l'écriture un remède à sa douleur : « Elle se levait la nuit pour écrire ¹²⁷ ». Pour rédiger ses livres, elle ressent le besoin de se vêtir d'une peau qui n'est pas la sienne et ne lui appartient pas ; elle revêt de vieux pulls troués. Nous pourrions voir dans l'acte d'écrire une forme symbolique de travestissement de soi. L'écriture serait un moyen de revêtir le vêtement d'un autre, et de parler en son nom tout en se cachant derrière le voile de l'écrit : « Elle enfilait un lainage troué, jamais quelque chose qui lui appartenait ». L'écriture permet de s'alléger, comme si le livre était l'intermédiaire privilégié entre une parole vivante douloureuse et le repli sur soi, permettant de prendre de la distance par rapport à son vécu. L'acte libre d'écrire pourrait être une forme de revanche sur la situation intolérable qu'est l'inceste. L'anorexie est aussi une tentative de prise en main de sa vie, mais c'est une forme de destruction de soi. Contrairement donc à cette fuite vers le contrôle total du corps, la création littéraire serait une des autres portes de sortie vers la libération intérieure. Dire le traumatisme apparaît comme une nécessité double. En effet, *Peau d'Ane* ressent le besoin de parler pour elle-même mais aussi pour les autres, elle désire faire éclater le tabou au grand jour,

¹²⁷ C. Angot, *op. cit.*, p. 39

dévoiler à toute la société le secret insoutenable qu'elle porte seule. C'est avec un air rayonnant qu'elle annonce : « J'ai fait un livre ¹²⁸ ».

Cependant, pour être efficace, et libérer l'auteur, le livre doit être reçu, lu et compris. Les premiers livres de Peau d'Ane intitulés « *Vu du soleil* », « *Vu de la lune, du temps, de l'or* ¹²⁹ » qui décrivent les robes qu'elles portait enfant n'intéressent personne. Ces titres sont inspirés directement du conte de Perrault dans lequel Peau d'Ane demande au roi de lui offrir des robes toujours plus belles les unes que les autres. Et c'est là qu'apparaît le second drame, Peau d'Ane est emprisonnée dans un cercle vicieux : elle écrit des livres pour être entendue et comprise mais au lieu d'une écoute attentive, elle ne reçoit que moqueries et rejet. Son exclusion est condensée dans la phrase : « Tout le monde se moquait d'elle au point qu'elle a dû quitter le village ¹³⁰ ». Cette image de la fuite est commune entre les deux œuvres. Mais, dans un cas, la première héroïne quitte le palais pour éviter l'inceste alors que dans l'autre on se moque d'elle qui n'a pas pu échapper aux désirs de son père. La situation est insupportable, Peau d'Ane a osé se dévoiler au travers de l'écriture, ce qui demandait beaucoup de courage, mais elle n'a pas été récompensée, son livre n'a pas reçu le succès escompté. Son aveu est un dépassement de soi, mais la non-réception de ses œuvres va provoquer la chute dramatique. La jeune fille sombre dans le désespoir et la folie, à la suite de cet échec littéraire. Sa maladie devient donc la conséquence d'un traumatisme qui n'a pas pu se dire. Toutefois, le temps passe et cette parole écrite portera du fruit puisque les livres de Peau d'Ane finiront par permettre à certains lecteurs de prendre la parole sur leur propre histoire. Grâce à la reconnaissance qu'elle reçoit par ses livres, Peau d'Ane va vivre des jours meilleurs. Le fait que la jeune fille réussisse à reconstruire sa vie montre que la parole peut être libératrice si elle sait être reçue par un lecteur compréhensif.

Ce roman propose une réflexion sur la parole. C. Angot veut faire réfléchir son lecteur sur l'importance du « dit » et de sa fonction dans une certaine mesure thérapeutique. Effectivement, lorsque Peau d'Ane est sous le coup de l'émotion elle ne peut prendre la parole. Sa voix est coupée, seuls des braiments d'âne sortent de sa bouche. Ce handicap est encore une fois lié au traumatisme qu'elle a subi. Par exemple, lors d'un dîner avec une famille anglaise la jeune fille ne peut

¹²⁸ C. Angot, *op. cit.*, p.40

¹²⁹ *idem*

¹³⁰ C. Angot, *op. cit.*, p. 41

répondre à cette provocation si odieuse : « l'inceste est mieux que le sexe puisqu'il reste dans la famille ¹³¹ ». La jeune fille choquée par tant d'audace réplique par des « hi-han ». Cette réponse d'onomatopées marque l'impossibilité de parler de cet acte monstrueux. Comme des larmes qui pleurent à l'intérieur, cette parole animale est la seule expression possible devant l'indicible. Peau d'Ane se voit dans l'obligation de se soumettre au silence. La prise de parole est considérée comme révélatrice de santé alors que le silence est la marque de la blessure et de la maladie.

Le langage de Peau d'Ane est évocateur de sa déshumanisation. Elle n'a pas d'autres mots à la bouche que ceux de l'âne, qui ne sont pas des mots mais des sons. Ce braiment souligne l'impossibilité de s'exprimer à la suite du traumatisme. C'est une manière imagée de dire que la blessure physique atteint jusqu'au plus profond de l'être puisqu'elle touche la parole, ce qui est le plus proche de l'être intime. Le langage, censé être acquis dans l'enfance, est ici empêché. L'inceste interrompt et brise pour toujours l'insouciance enfantine et l'aptitude au bonheur. A la fin du récit, Peau d'Ane se met à pleurer en écoutant l'homme qu'elle aime lui conter l'espoir d'un avenir joyeux. Le « prince » lui demande d'arrêter de « braire ¹³² ». Le lien entre le langage animal et la voix humaine permet une réflexion sur la parole qui est la base même du conte, puisque celui-ci est issu d'une tradition orale.

2.3. Un anti-conte

C. Angot crée un « anti-conte » en transformant les lois du genre. Elle retire toutes marques du merveilleux et détruit l'image paradisiaque de l'enfance innocente en décrivant des situations réalistes et crues. De plus, elle modifie le cadre spatio-temporel du conte de Perrault pour ancrer son récit dans la réalité du XXe siècle. L'histoire se passe à Châteauroux dans les années 60-70. Les indications de temps brisent l'intemporalité caractéristique du conte. Le conte merveilleux intemporel fait place au récit ancré spatio-temporellement.

Des noms de lieux précis et de magasins tels que « Caroline ¹³³ » nous renseignent sur la géographie du récit. Il est fait mention à de nombreuses reprises de l'importance de la mode à cette période. En 1960 l'uniforme est supprimé à

¹³¹ C. Angot, *op. cit.*, p.46

¹³² C. Angot, *op. cit.*, p. 54

¹³³ C. Angot, *op. cit.*, p. 8

l'école et dix ans plus tard la mode entre dans les cours d'école. On assiste au déploiement des jupes à godets ou mini jupes, du tweed, des « pulls chaussettes ¹³⁴ », des collants multicolores et des manteaux maxi. Ainsi, les références aux mœurs, et à la mode de cette époque, contribuent à ancrer le récit dans l'histoire. On découvre de cette manière les tenues féminines à la mode ou au contraire interdites. Les petites filles ne pouvaient porter de pantalons, car dans l'esprit du siècle le pantalon porté par une fille était considéré comme indécent. L'aspect vestimentaire est donc vraisemblablement l'indicateur des idées d'une époque. Au niveau sociologique, ces précisions vestimentaires marquent le tabou d'une société et les idées conservatrices maintenues par la forte imprégnation religieuse. De même, l'école n'est pas encore mixte et l'enfant est inscrite dans une école privée. Le statut de « fille-mère » est, lui aussi, critiqué, c'est pourquoi la mère de Peau d'Ane doit lutter contre les préjugés et la mauvaise réputation qu'on essaie de lui faire porter. Cette femme reflète l'émergence d'idées progressistes, elle assume et revendique son statut de « célibataire » comme une preuve de libération des conventions sociales. Elle refuse de vivre dans la honte et la culpabilité. Cette situation aujourd'hui très fréquente montre l'évolution des mentalités. Les femmes, dans la grande majorité des cas restaient au foyer, il n'existait pas encore de cantines scolaires pour garder les enfants, et il était rare que les deux parents travaillent ou qu'ils soient séparés. Nous relevons une multitudes d'éléments réels qui rappellent la société du XXe siècle. C. Angot rend compte de l'évolution idéologique et culturelle de la société moderne en re-contextualisant l'histoire dans un espace-temps actuel et en s'éloignant du dessein d'intemporalité du conte. Son récit est un témoignage du changement des mœurs et de la société dans son ensemble. Le récit de Perrault était déjà le reflet de son époque (le XVIIe siècle), mais les lieux (tel que la cour royale) ou les personnages (comme le monarque), évoquent pour le lecteur d'aujourd'hui des caractéristiques de l'intemporalité du conte. L'auteur s'amuse à ancrer le conte dans une période moderne et à substituer aux lieux merveilleux des espaces urbanisés. La dimension merveilleuse disparaît au profit de la fiction. C. Angot a aussi resitué les personnages de son roman dans un contexte socioprofessionnel actuel. Elle a modifié le statut des personnages pour les intégrer dans un décor moderne. Le roi qui, dans le conte, incarne la position sociale la plus enviable au niveau financier, politique ou social, représente l'idéal à atteindre. Pourtant, celui-ci agit de façon

¹³⁴ Idem

immorale, il est un anti-modèle de souverain. La version moderne de Christine Angot reprend cette idée d'homme d'excellence qui se croit au-dessus de toutes lois et libre d'agir comme il l'entend. Elle remplace le roi par un homme de lettres polyglotte, qui représente le savant d'aujourd'hui, l'érudit qui inspire normalement le respect. Il possède de l'argent et pourtant choisit de donner à sa fille un nom de pauvre, « ce qui était un comble de la part de cet homme... à l'aise financièrement ¹³⁵ ». En plus d'être « riche », il donne l'image d'un homme bien dans sa peau, il a une allure d'homme respectable épanoui qui va au restaurant bien-mis.

On se rend compte par cet éclairage particulier que le problème de l'inceste n'est pas spécifique à une classe sociale mais qu'il est bien général à toutes les strates de la société. C'est ce que souligne Angot quand elle insiste sur le milieu social privilégié du père de Peau d'Ane. L'acte est d'autant plus haïssable qu'il naît dans un milieu soi-disant respectable où le père est reconnu socialement et professionnellement.

La modernisation du texte est rendue possible par la substitution d'un langage actuel au langage de cour du XVIIe siècle. La narratrice s'exprime dans un langage courant, voire familier qui contraste avec le registre soutenu du récit d'origine. La crudité de l'écriture est perceptible dans la scène du baiser. Deux jours après qu'elle a rencontré son père, celui-ci lui « roule une pelle » dans sa chambre avant qu'elle ne s'endorme, en lui donnant des ordres sur la manière de procéder : « il fallait ouvrir la bouche ¹³⁶ ». La description brève mais brutale suffit pour donner froid dans le dos. La crudité et la violence de la scène sont mis en lumière par la rapidité de la description et par les termes évocateurs choisis. Ainsi la « chambre » fait référence à l'intimité, la période de pré-sommeil fait référence à un moment de vulnérabilité, et le terme « pelle », emprunté au langage familier et oral, accentue la bestialité dramatique de l'instant. L'évocation de l'inceste chez Perrault se change en dévoilement brutal d'une scène intime de viol. Au XVIIème siècle ce genre de détail n'aurait en aucun cas obéi aux règles de la bienséance mondaine. L'utilisation de phrases courtes, lapidaires et simples, rend le texte d'Angot efficace et lui confère une objectivité critique. Ce style épuré, qui appartient au langage courant, rend les descriptions froides, ce qui donne à réfléchir. Le lecteur est face à face avec la situation réelle, non exagérée, mais

¹³⁵ C. Angot, *op. cit.*, p. 22

¹³⁶ C. Angot, *op. cit.*, p.21

simplement décrite avec les mots crus de la description scientifique. Ce style détaché, dépourvu de tous sentiments, est au service de la dénonciation.

C. Angot semble donc vouloir nous dire que malgré les changements de mode, de mœurs, ou de goût vestimentaire, le problème de l'inceste demeure d'une génération à l'autre et d'un milieu social à l'autre. C'est un tabou intemporel et universel que l'auteur a choisi de mettre en lumière au travers d'un jeu de parallélismes entre les choses éphémères et durables. Cette histoire, datée et située géographiquement, vise sans doute à rendre le problème plus proche de nous. Car l'intégration d'éléments contemporains facilite la mimesis. Le lecteur s'identifie sans difficulté à la vie d'une héroïne qui vit dans une époque proche de la sienne.

3. La réécriture du *Vaillant Petit Tailleur* et ses enjeux

Comme Christine Angot, Eric Chevillard s'est lui aussi inspiré d'un conte classique pour créer son roman, cependant il n'a pas les mêmes intentions que cette dernière. Il est intéressant de voir qu'un même choix ne mène pas aux mêmes finalités, c'est pour cette raison que nous allons maintenant regarder de plus près les intentions d'E. Chevillard lorsqu'il a choisi de réécrire un classique de la littérature jeunesse : *Le Vaillant Petit Tailleur*.

3.1. Le conte comme prétexte à une écriture de la liberté

La reprise du conte des frères Grimm permet à E. Chevillard de divaguer sur une base solide et ludique. Le conte est un parfait matériau pour faire usage de la liberté d'écriture. E. Chevillard veut pallier la platitude du conte en lui donnant en tant qu'écrivain sa valeur artistique et littéraire. Il appartient à cette catégorie d'auteurs qui ne se contentent pas de réécrire un récit mais qui créent une œuvre nouvelle en proposant sa version du *Vaillant Petit Tailleur*. Il se permet de prendre des libertés sur la lettre et le sens du texte en risquant un point de vue différent. Il prélève l'« essence » du texte-source et s'en inspire pour créer une œuvre personnelle et orientée, et dont les intentions narratives diffèrent de l'hypotexte. C'est par son art de la digression et par sa maîtrise de l'enchâssement des récits que Chevillard réussit à augmenter sa liberté.

L'auteur réussit à inscrire son style dans un récit au genre figé, qui semblait *a priori* offrir peu de liberté. L'enrichissement du vocabulaire et les tournures de phrases virtuoses, dévoilent une réelle maîtrise de la langue française. Les écarts par rapport au texte-source servent à enjoliver l'histoire, ou à la rendre plus attractive.

Le roman d'E. Chevillard reprend clairement la trame du conte de Grimm, mais il ne s'y limite pas, et truffe son texte de quantité d'autres intertextes. Nous pourrions qualifier l'œuvre de Chevillard de « pastiche intertextuel » dans la mesure où nous découvrons tout au long de la narration, des récits enchâssés les uns dans les autres et qui sont issus d'autres œuvres antérieures. Ces imitations récurrentes suspendent le cours de la narration principale. Nous pourrions parler de mécanismes intertextuels, massivement présents dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. Ceux-ci contribuent à mettre en évidence les talents de l'auteur qui

parvient à se détourner de son propos pour l'enrichir et y retourner grâce à des transitions fabuleuses. Des passages entiers d'autres œuvres hantent le récit, et s'insèrent avec subtilité dans le cours de l'histoire, détournant l'attention du lecteur. Des histoires « parasites » s'encastrent comme des poupées russes. Les récits enchâssés sont nombreux et variés : le conte *Hans mon Hérisson* des frères Grimm, l'histoire de *Jacques Lanternier le Serial Killer*, celle de *Salem Al-Ayari*, ou encore la liste des *Cents défis et exploits* des prétendants à la main de la princesse. Toutes ces références détournent momentanément le lecteur du sujet, pour créer une diversion généralement drôle et incongrue.

La digression est un trait fondamental du style chevillardien. Cette figure de style se caractérise par un « développement sans rapport direct avec le sujet général du texte ; on parle aussi parfois d'excursus¹³⁷ ». D'une phrase ou de plusieurs pages, la digression vient interrompre le fil de la narration. Dans l'écriture d'E. Chevillard, cette figure de style participe à l'art du langage. Elle fait partie des figures les plus utilisées par l'auteur. Chevillard reconnaît lui-même qu'*a priori* ses digressions « n'ont pas le moindre rapport avec le récit¹³⁸ » mais il semble jubiler à développer sur plusieurs pages des épisodes interminables et il finit toujours par retrouver la trame de son récit initial. Il dit aussi, lors d'un entretien avec Nicolas Vives, qu'à ses yeux, « le texte n'existe que pour que naisse tout à coup la possibilité d'une digression, c'est-à-dire d'une aventure : c'est une chance qui s'offre de s'étonner soi-même, d'aller un peu plus loin que ce qu'on avait imaginé. Ici, le conte n'est en effet qu'un prétexte — pour le coup au sens littéral : un texte préexistant —, et je saisis toutes les occasions que ce prétexte m'offre pour digresser¹³⁹ ».

Cet art de feindre de se perdre dans les méandres de l'écriture, est en fait un moyen pour l'auteur de mieux illustrer son propos. Il développe des détails insignifiants, et s'amuse à s'interroger sur la place, la forme et le rôle de certains objets. Par exemple, il fait part de ses doutes sur la forme des escaliers dans l'atelier du tailleur, se demandant s'ils montent ou descendent, comme s'il s'agissait d'une question cruciale. De même, il imagine la description de la vendeuse de marmelade avec moult détails croustillants. Il crée un personnage de

¹³⁷ Michel Jarrety, *Lexique des termes littéraires*, Librairie générale française, 2001, p. 129

¹³⁸ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.24

¹³⁹ Pages de libraires n°85, propos recueillis par Judith Roze, 2003, http://www.eric-chevillard.net/e_pagedeslibraires.php

femme replète, aux cheveux gris, luttant pour faire passer son corps volumineux dans l'escalier tortueux. N'hésitant pas à peindre un tableau caricatural et peu flatteur de la paysanne, il parle de « l'obèse octogénaire » échevelée et en sueur, qui tente tant bien que mal de hisser « la masse morte de son corps de baleine dans l'étroitesse de l'escalier branlant ¹⁴⁰ ».

Eric Chevillard manie avec virtuosité le langage. Il utilise des tournures métaphoriques recherchées et use de mots d'esprits subtils. Nous pouvons relever des expressions humoristiques telle que « sa marmelade est à la marmelade ce que l'or fin est au fer blanc », ou encore pour parler des poils du sanglier : « on dirait que ses soies hirsutes trempées de salive et de sang ont servi de brosse à dents à une famille de hyènes ¹⁴¹ ». L'auteur maîtrise les figures de style à merveille, comme nous pouvons le constater dans la personnification comique de la mouche « qui s'attable, retrousse ses manches, empoigne ses couverts, on la verrait sans surprise déployer une serviette sur son plastron ¹⁴² ». Puis, le narrateur se remémore le fait d'avoir un jour insulté une mouche de tous les noms, mais que celle-ci a fini par se poser au coin de sa lèvre « comme pour lui offrir un baiser ¹⁴³ ». Le fait de prêter aux mouches des intentions humaines accentue l'effet comique de la personnification. L'ironie de ses digressions réside dans le fait qu'Eric Chevillard joue sur les ruptures de rythmes et de tonalités. Par exemple, après avoir développé sur plusieurs paragraphes l'épisode de la broderie du vaillant petit tailleur, il termine sur ces mots : « concision égale précision ¹⁴⁴ ». Cette chute brutale amène le sourire du lecteur qui découvre avec plaisir dans cette contradiction voulue la maîtrise du travail de l'écrivain. De plus, par le biais du jeu de mot sur le verbe « fusiller » Eric Chevillard joue aussi avec la polysémie du terme et l'anachronisme de son emploi : « le petit tailleur me fusille du regard, nouvel exploit à une époque (...) où les armes à feu sont toujours au râtelier des inventions à venir ¹⁴⁵ ».

Le narrateur-écrivain est le maître du récit. Il montre qu'il tient les rênes de la narration et peut choisir à tous moments de bouleverser le déroulement de

¹⁴⁰ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 34

¹⁴¹ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.36-212

¹⁴² Eric Chevillard, *op. cit.*, p.39

¹⁴³ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.42

¹⁴⁴ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 49

¹⁴⁵ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.129

l'histoire ou de changer les épisodes et leur finalité. Par exemple, il détaille les raisons de son choix de conte tout en laissant entendre qu'il « aurai[t] d'ailleurs aussi bien pu en choisir un autre ¹⁴⁶ ». Pour souligner cette liberté totale de l'écrivain, il dévoile ses propres doutes sur la progression du récit, s'interrogeant sur le choix d'orientation de son héros ou sur le moment adéquat pour clore le récit. Tout semble entre ses mains, puisqu'il peut faire basculer à tous moments les aventures des personnages.

Le conte des frères Grimm n'apparaît que comme un prétexte (et un prétexte) pour digresser dessus, exploiter et jouer sur les potentiels de la phrase et du récit. Le conte-source passe au second plan, il est à la fois un texte préexistant et une base pour montrer les potentiels de l'écriture. Le narrateur part de la trame originelle puis digresse dessus. Il imagine d'autres alternatives aux péripéties du vaillant petit tailleur. Par exemple, il émet l'hypothèse que la paysanne trébuche et laisse tomber ses pots de marmelade. Il invente des retournements de situations plus originaux les uns que les autres : et si la bonne femme ne passait pas dans la rue du petit artisan, et si en se penchant à sa fenêtre le petit tailleur tombait et mourait, ou s'il refusait la marmelade après les efforts épuisants réalisés par la vendeuse pour atteindre son atelier, et si... La liste pourrait être longue, puisque ces ouvertures et variations du récit sont infinies et contribuent à la virtuosité de l'écriture chevillardienne. De plus, le narrateur s'amuse à inventer d'autres dénouements comme par exemple la chute sur un songe. Comme si toute cette histoire ne reposait que sur un rêve et que le vaillant petit tailleur se réveillait soudainement d'un long sommeil. A de nombreuses reprises, le narrateur feint de clore le récit sans aller au bout de l'histoire initiale. Dès le début du roman il imagine différentes fins possibles du conte. Si le petit tailleur n'avait pas été intéressé par la confiture, il aurait sans doute claqué la porte au nez de la paysanne...

Voilà des chutes possibles pour le récit, créées par l'imagination débordante de l'auteur. Le conte originel devient pour Chevillard un puits infini de ressources dans lequel puiser de nouvelles trouvailles.

La question de savoir pourquoi l'auteur a choisi de reprendre un conte est légitime. Il aurait pu choisir un roman, une fable, une pièce de théâtre...mais il a

¹⁴⁶ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 12

préférée réécrire un conte mis à l'écrit au XIXe siècle. C'est ce que nous allons approfondir maintenant en étudiant les modifications effectuées par l'auteur sur l'hypotexte.

3.2. L'art de la subversion : un détournement parodique

Nous venons de voir qu'Eric Chevillard excelle dans l'art de la digression et dans un style bien à lui, qui rend hommage aux mots et à la langue française. Toutefois, le fait de reprendre un conte classique n'a pas pour unique visée de révéler une écriture libre de l'écrivain. La réécriture d'Eric Chevillard a d'autres enjeux, elle vise à reprendre un conte pour le subvertir, c'est ce que nous allons étudier dans cette partie.

Dès les premières lignes du roman nous découvrons que ce texte renverse les attendus du conte, il parodie le conte des frères Grimm et déconstruit le genre utilisé par les auteurs allemands. E. Chevillard livre sa propre vision de la littérature tout en détournant les visées du conte traditionnel. Aline Girard note dans son étude sur le conte que pour E. Chevillard « l'écriture est un moyen d'aller contre tout ce qui est structurellement établi ; cette idée revient à de nombreuses reprises dans ses propos et elle prend forme dans chacun de ses livres ¹⁴⁷ ». C'est donc dans un souci de critique qu'E. Chevillard s'illustre dans cette œuvre. Sa réécriture revêt un caractère engagé. L'auteur s'insurge contre une certaine forme et conception de la littérature qu'il veut modifier et renouveler. Il s'agit d'un « refus d'une littérature qui se contente de redoubler le réel ¹⁴⁸ ». L'auteur veut innover tout en partant d'une base connue, il ne veut pas imiter la réalité mais lui donner vie à travers un regard poétique. De même, il refuse certains codes littéraires et s'attaque ici au genre du conte pour le tourner en dérision.

Le bouleversement des schémas traditionnels est un trait caractéristique d'Eric Chevillard. L'écrivain aime reprendre un genre littéraire pour en définir les limites et créer par ce travail une œuvre nouvelle. Avant de reprendre le genre du conte, il s'est déjà illustré dans la critique d'autres genres littéraires comme le

¹⁴⁷ Aline Girard, *Le vaillant petit tailleur d'Eric chevillard*, mémoire de première année de Master, département de lettres modernes, Université de Picardie Jules Verne (Amiens), 2005, p. 2-3

¹⁴⁸ Anne Roche, Université de Provence, publié sur Fabula le 22/06/08, p.98-99

roman d'aventures (*Les absences du capitaine Cook*), l'autobiographie (*Du hérisson*) etc...

E. Chevillard choisi ici de détourner le conte pour en faire un roman ludique. Il veut à la fois provoquer le rire et la réflexion sur certains aspects ridicules du conte. Il s'agit d'une parodie aux aspects satiriques et humoristiques. Il tourne en ridicule l'œuvre dont il s'inspire. L'humour d'Eric Chevillard est particulièrement cinglant ou complètement loufoque. Il sait glisser un épisode inattendu qui déclenche automatiquement l'adhésion du lecteur amusé. Par exemple, lorsque le jeune héros quitte son atelier pour se lancer à la conquête du vaste monde, le narrateur insère une annonce de location d'appartement¹⁴⁹. Cette digression rompt totalement avec les attendus du conte, ainsi Chevillard fait œuvre neuve. Le narrateur met en vente le logis du petit tailleur alors que dans le récit initial on ne faisait que mentionner le départ de l'artisan. Ce détail ajouté, *a priori* insignifiant, contribue à la subtilité de l'humour chevillardien. Le changement de registre rompt avec les règles généralement admises dans un conte et provoque le rire. Dans l'œuvre de Chevillard « on rit souvent et de bon cœur » et « le rire est l'instrument du déplacement¹⁵⁰ ». L'auteur rompt ainsi avec les attendus du conte et brise le pacte de lecture. En effet, le lecteur ne s'attend pas à tomber sur des intrusions d'extraits éclectiques qui appartiennent à d'autres genres littéraires. L'ironie contribue à bouleverser les schémas classiques dans la mesure où l'auteur se permet de faire des critiques de manière détournée.

Le détournement parodique du conte est visible au travers du point de vue adopté par le narrateur. Celui-ci se permet de ridiculiser ses prédécesseurs, il se moque de leur travail et prétend faire bien mieux qu'eux. Il souligne le caractère insuffisant du conte des frères Grimm et qualifie leur œuvre de « plate transcription¹⁵¹ ». C'est pour mieux valoriser son œuvre qu'il dévalorise celle des écrivains allemands. Il se moque à la fois du physique des auteurs allemands, de leur personnalité et du résultat de leur travail. Il va même jusqu'à leur créer un surnom ridicule « Grimmgrimm » pour les tourner en dérision. E. Chevillard, qui est pratiquement toujours présent derrière le narrateur, feint ironiquement de

¹⁴⁹ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 51

¹⁵⁰ [Guénaël Boutouillet](http://remue.net/article.php?id_article=602), *Oreille rouge, c'est Eric Chevillard*, 2005, http://remue.net/article.php?id_article=602

¹⁵¹ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.35

reprendre un conte inintéressant et mal écrit, pour que tout le mérite et toute la gloire lui reviennent. Il transforme le style littéraire populaire du conte en un style poétique et drôle.

Comme nous avons pu le voir, le narrateur dénigre le texte des frères Grimm, mais son travail de subversion ne s'arrête pas là. Une des visées fondamentales du *Vaillant Petit Tailleur* est de déconstruire le conte en tant que catégorie générique. Tout est critiqué, aussi bien l'imagination populaire, la structure du conte que les personnages ou le conteur.

Pour s'attaquer à l'imagination populaire (que les frères Grimm essayaient précisément de sauvegarder), le narrateur se moque des histoires de « bonnes femmes » qui reflètent la pauvreté de l'imagination des conteurs. Il compare donc l'imagination populaire à une « source de glu », qui piègerait les personnages dans des stéréotypes figés et des relations limitées. L'ogre s'interroge sur le sort de l'enfant, mais son raisonnement binaire se limite à deux options : manger ou ne pas manger l'enfant ¹⁵². Il critique le manque d'inventivité de l'imagination populaire qu'il compare à une femme qui vient d'accoucher et qui n'a plus la force d'inventer autre chose. Seules trois préoccupations de bergères peuvent résumer les enjeux du conte : où se trouvent le loup, le prince et la houlette ¹⁵³.

De même, le narrateur met en évidence la banalité de la conclusion du conte comme un défaut du genre. Le lecteur se laisse emporter par l'histoire, prend du plaisir dans sa lecture, « puis survient le dénouement, soudain une lourde évidence aplatit la fragile construction métaphorique qui l'émerveillait ¹⁵⁴ ». Le narrateur conteste aussi le dénouement moral du conte. Selon lui, la morale est une ennuyeuse parabole qui récompense le bon tout en punissant le méchant. Il s'agit d'une critique de la dimension manichéenne du conte qui sépare le bien du mal en deux catégories distinctes et hermétiques.

Il détruit de la même manière l'image typique du conteur en dressant de manière détournée son portrait caricatural. Le narrateur insiste sur son souhait de ne pas lui ressembler. Il se flatte « de n'avoir ni barbe réglisse, ni veston de velours tabac, ni fumée de pipe aux naseaux, ni ce ventre flasque ¹⁵⁵ » et de ne point gesticuler comme les conteurs caricaturaux.

¹⁵² Eric Chevillard, *op. cit.*, p.9

¹⁵³ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 135

¹⁵⁴ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 69

¹⁵⁵ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.203

Le narrateur critique aussi la structure des contes, qu'il juge trop simple et souvent d'une logique prévisible. Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, Chevillard souligne les combinaisons limitées du conte, procédant ainsi à une critique sous-jacente de la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp. Reprenant implicitement la théorie structuraliste et l'approche formaliste pour la tourner en dérision, l'auteur ironise sur la variabilité des possibles du conte. Ainsi, pour résumer le dilemme de l'ogre de manière ironique il écrit : « On a vite fait d'explorer les choix qui s'offrent à lui ¹⁵⁶ ». Le conte serait, d'après l'auteur, un carcan rigide, qu'il tente de démolir.

Les personnages sont eux aussi caricaturés et présentés comme des modèles archétypaux. Chevillard se moque de leurs actions prévisibles qui correspondent selon lui aux attentes du lecteur. Leurs postures, qu'il qualifie de « grotesques » empêchent toute liberté d'action nouvelle. Les rapports entre les personnages sont eux aussi limités, puisqu'ils peuvent se réduire à une série de combinaisons restreintes. De cette manière, le narrateur se moque des clichés qui abondent dans le conte, et détruit la crédibilité et la vraisemblance du récit. Comme l'écrit A. Roche, pour E. Chevillard « écrire, c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat ¹⁵⁷ ». Dans le récit qui nous intéresse, l'auteur écrit contre le modèle figé du conte.

De la même manière, une stratégie de destruction de l'authenticité romanesque contribue à la subversion du texte-source. Le narrateur montre que la fiction est créée de toute pièce et qu'elle n'est qu'une illusion. Le lecteur se plaît à entrer dans l'histoire, quand soudain le narrateur le sort de la fiction pour parler d'autre chose. Le lecteur est donc sans cesse « déconnecté » de la trame de l'histoire. La dynamique narrative de l'hypotexte est détruite au service d'un détournement parodique. En effet, dans les contes traditionnels, la fiction n'est jamais interrompue. La cohérence de l'histoire est préservée ce qui garantit au lecteur une facilité de compréhension. Le genre romanesque permet cette liberté du narrateur, il est propice à la digression, contrairement au conte dont la structure figée empêche toute extrapolation.

¹⁵⁶ Eric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.9

¹⁵⁷ Anne Roche, Université de Provence, publié sur Fabula le 22/06/08, p.98-99

La destruction du conte passe aussi, inévitablement, par la destruction du merveilleux. La fée légendaire des contes de fées devient sous la plume de Chevillard une « manchotte impuissante ¹⁵⁸ ». Sa baguette est, elle aussi, tournée en dérision, puisqu'elle n'a aucun pouvoir magique et ne peut transformer la réalité. En effet, l'auteur contemporain tourne le merveilleux du conte en ridicule.

Le narrateur s'amuse à montrer les rouages du récit pour mettre au jour ses procédés de fabrication. Comme le note R. Bourneuf dans *L'Univers du roman*, pour révéler la constitution de son œuvre le romancier « met à jour ses procédés, ses artifices, il défait en même temps qu'il bâtit ¹⁵⁹ ». Le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* souligne les astuces et même les faiblesses du récit, montre qu'il ne s'agit que d'une fiction et que celle-ci est illusoire. Nous lisons le roman en pensant découvrir une histoire merveilleuse mais le narrateur interrompt notre attente en nous montrant que le déroulement des épisodes pourrait être modifié à tout moment. Il nous dit que la trame narrative est créée de toutes pièces par l'auteur et qu'il peut la transformer. A. Girard note que : « Cette manière de (...) dévoiler, fut-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction ¹⁶⁰ ». Effectivement, le fait de montrer les rouages du récit brise le contrat de lecture ; le lecteur ne retrouve plus les codes littéraires généralement admis dans le conte. Le narrateur ne cache pas mais au contraire exhibe les processus de construction de l'écriture. Le vraisemblable du conte est donc mis à nu. De même, de nombreux éléments contribuent à démonter l'illusion romanesque comme les insertions de récits parasites qui empêchent le lecteur de se plonger dans le développement de l'intrigue.

Le lecteur découvre le caractère flexible de la narration. Nous pourrions parler d'un aspect « arbitraire » du récit où tout peut arriver, même l'épisode le plus loufoque et le plus incohérent, au gré de l'inspiration de l'auteur. Le récit principal perd donc de son intensité puisqu'il est discontinu, et l'illusion romanesque est brisée. Ce phénomène est perceptible dans cet extrait :

¹⁵⁸ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 31

¹⁵⁹ Roland Bourneuf et Real Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, [1972] 1995, p.7

¹⁶⁰ A. Girard, *op.cit.*, p. 45

« Pourquoi s'exciter tout à coup, pour quelle raison introduire l'événement qui va emballer cette histoire ? On resterait volontiers comme ça, sans bouger davantage, dans la lumière dorée de ce matin d'été ¹⁶¹ ».

Avec humour et subtilité Chevillard parvient à aviver l'intérêt porté à l'histoire en créant l'impatience de son lecteur.

Pour finir, l'auteur remet en question l'utilité du conte, pourtant reconnue unanimement. Il critique l'idée que le conte serait un modèle édifiant pour la jeunesse et qu'il serait une source d'enrichissement du vocabulaire de l'enfant. Il reprend un argument en sa faveur pour le critiquer ensuite ironiquement. Il dit reconnaître que, par la lecture des contes, les jeunes sont capables de se débrouiller dans leur langue natale et de demander leur chemin, tout en restant victimes de la manipulation des publicitaires. Cet argument ironique montre que les contes ne sont pas très utiles aux enfants et encore moins nécessaires à leur éducation.

La destruction du conte contribue à faire de ce récit un roman parodique. Les schémas traditionnels du conte sont bouleversés afin de montrer les limites du genre. L'auteur du *Vaillant Petit Tailleur* refuse tous les modèles littéraires. L'article d'A. Roche développe l'idée que chez Eric Chevillard, « l'écriture doit aussi être le lieu de la confrontation de l'écrivain aux structures littéraires déjà existantes ¹⁶² ». L'auteur s'interroge aussi bien sur la rigidité du conte que sur les potentiels du roman. L'œuvre d'E. Chevillard n'est pas simplement un roman ludique et humoristique pour divertir le lecteur, c'est aussi une œuvre littéraire critique qui propose une réflexion méta-textuelle.

¹⁶¹ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 27

¹⁶² A. Girard, *op.cit.*, p.3

3.3. Création d'une nouvelle fiction

La réécriture du *Vaillant Petit Tailleur* déconstruit le genre du conte en tournant en dérision le merveilleux, les personnages, les conteurs archétypaux, et le schéma morphologique figé du conte. Tout est moqué et pourtant, cette œuvre n'a pas pour unique visée la déconstruction. Au contraire nous pouvons voir dans ce livre une « déconstruction créative » ou encore, pour reprendre les termes de C. De la Genardière, d'une « reconstruction [du conte] sous la forme de fiction ¹⁶³ ». Quant à P. Péju, il reconnaît que la reprise d'un conte implique forcément une interprétation nouvelle et fait œuvre de création, il nous dit que « la redécouverte du conte a valeur de création ¹⁶⁴ ». C'est pourquoi nous allons envisager en quoi ce récit est une « reconstruction » et une « création » nouvelle en considérant les différents aspects constitutifs de l'œuvre.

L'objectif de la démarche chevillardienne semble être éducative et presque pédagogique. En effet, ce texte pousse le lecteur à s'interroger sur tout ce qui l'entoure, aussi bien sur la littérature, comme nous venons de le voir, que sur la société. Ses remarques acerbes invitent le lecteur à reconsidérer la société dans laquelle il vit et à porter un regard critique sur le monde. L'objectif serait donc constructif, dans la mesure où le livre développe l'esprit critique. L'œuvre de Chevillard pourrait être qualifiée de « méta-textuelle » dans la mesure où le texte fait réfléchir le lecteur sur son propre statut. Par un jeu réflexif de miroirs, le lecteur se voit reflété et s'interroge sur le mécanisme de la lecture, sur son statut et ses attentes. La dimension réflexive du récit propose une remise en cause de la passivité du lecteur. L'auteur nous rend actif puisqu'il nous prend à partie, sollicite notre attention, notre prise de position et notre esprit critique. La position du lecteur est donc difficile et ambiguë comme le souligne A. Girard :

« Il se dit (le lecteur) que peut-être lui-même devrait avoir une lecture plus critique et, parallèlement à cette pensée, il voit une réflexion contraire surgir : la dévalorisation de ces études suggère de se laisser porter par le récit. Le lecteur est donc tiraillé entre ces deux idées ; la solution ne lui sera pas donnée car la solution est peut-être de devenir un lecteur critique pour comprendre que parfois le plaisir est de se laisser porter... ¹⁶⁵ ».

¹⁶³ Claude de la Genardière, *Encore un conte ?, Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, p. 126

¹⁶⁴ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 30

¹⁶⁵ Aline, *op. cit.*, p. 43

Le narrateur semble donc jubiler de voir son lecteur perturbé. Au lieu de retrouver le conte fidèle au répertoire des frères Grimm, le lecteur découvre un roman déconcertant. Aline Girard, dans son mémoire sur Chevillard, est sensible à la position insupportable dans laquelle se trouve le lecteur :

« Le lecteur chevillardien est donc confronté (...) à un narrateur qui manie l'ironie sans restriction et laisse ainsi son lecteur dans l'incertitude et la perplexité. Le lecteur se trouve perturbé dans ses habitudes de lecture : son engagement émotionnel, imaginaire et intellectuel est sans cesse interrompu ou redirigé. Le lecteur est alors dans une situation dépourvue du confort romanesque qu'il s'attendait à trouver à la lecture d'un conte ¹⁶⁶ ».

E. Chevillard excelle dans l'art de déconcerter. Le récit va l'encontre des attentes du public. Le projet d'E. Chevillard n'est pas commun, mais c'est par cet art de la surprise qu'il parvient à s'assurer la connivence du lecteur.

Nous pourrions nous interroger sur les intentions de l'auteur dans cette nouvelle création originale. L'enjeu de la création d'une nouvelle fiction semble être issu d'une volonté de changement du destinataire. La réécriture de Chevillard s'adresse à un lectorat différent de celui auquel s'adressaient les Grimm. La subtilité des expressions et des références littéraires ainsi que la multitude des digressions font de ce texte un récit complexe qui ne peut être compris par un public juvénile. Le conte, clairement destiné aux enfants dans sa version initiale, devient un roman ludique à destination des adultes. Le récit originel perd sa dimension pédagogique et revêt une dimension humoristique et divertissante. L'objectif de cet entreprise n'est pas seulement de divertir des lecteurs dociles mais au contraire de former des lecteurs critiques. Avec beaucoup d'ironie Chevillard note, à propos des lecteurs, qu' : « Il suffirait peut-être de saboter imperceptiblement leur machinerie implacable, d'en tordre un peu les rails et les axes, de voiler quelques-uns de ces engrenages pour former plutôt que de dociles exécutants des hommes libres et fiers et des foules révolutionnaires ¹⁶⁷ ». Bien que cette tournure soit ironique, il semble que l'auteur ne s'adresse pas à un public naïf mais à des lecteurs capables de décrypter les références savantes et capables aussi d'apprécier l'humour et les virtualités littéraires de sa prose. Finalement cette réécriture moderne d'un conte traditionnel opère comme un retour du conte à ses origines : l'auditeur d'antan devient lecteur critique mais il s'agit de nouveau d'un destinataire adulte. L'enfant n'est pas concerné par les réflexions littéraires,

¹⁶⁶ Girard Aline, « *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 39

¹⁶⁷ Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, *op. cit.*, pp.193-194

il n'a pas le niveau de compréhension adéquat et ne peut être sensible à la double lecture sous-jacente. Le conte traditionnel devient un support malléable pour traiter de questions métatextuelles et pour faire du conte littéraire un récit pour adultes.

E. Chevillard veut dépoussiérer le conte désuet des Grimm afin de porter le récit du petit tailleur au rang des mythes littéraires. Il se donne comme objectif de redonner vie au vieux conte ringard des frères Grimm. Mais son choix l'expose à un risque de « déjà lu, déjà connu ¹⁶⁸ ». Il faut donc que son œuvre fasse preuve d'originalité s'il veut séduire son lecteur. Mais Chevillard sait pertinemment que « tout le monde connaît cette histoire (...) », alors il exagère le désintérêt du lecteur pour ce genre d'histoires « on en a soupé, on n'en peut plus ¹⁶⁹ ». Son objectif et son défi résident justement dans le fait de passer au delà des *a priori* pour créer un récit nouveau. Chevillard souhaite donc faire preuve d'inventivité, d'astuce et d'ingéniosité dans son écriture, tout comme son héros : le tailleur se rend exceptionnel par ses actions et ses talents. L'auteur nous dit qu'il aurait bien pu choisir un autre conte, mais qu'il a fait ce choix-là et qu'il désire « donner au monde ¹⁷⁰ » ce conte pour en livrer une œuvre littéraire.

Chevillard innove, bouleverse les codes et révolutionne les genres littéraires. Les intrusions fréquentes du narrateur et le statut particulier de celui-ci participent à un renouvellement du genre du roman. Au lieu de retrouver les caractéristiques typiques du roman, le lecteur découvre un narrateur hors du commun dont le statut est très éloigné de celui attendu. Celui-ci se permet de remettre en cause perpétuellement son rôle et d'interrompre le cours du récit principal. Ses interventions récurrentes font disparaître le vraisemblable et l'authenticité du récit. De même, il délivre des commentaires continuellement et n'hésite pas à « s'exhiber », et à donner son point de vue. Par exemple, le narrateur se permet de prendre position sur un ton ironique sur l'une des possibilités de dénouement brutal : « belle histoire, n'est ce pas ? et quelle triste fin ! ¹⁷¹ ». Il ose montrer le caractère décevant d'une telle fin, alors qu'il vient lui-même de l'inventer. Il feint l'autodérision et la remise en cause de son originalité tout en montrant ses talents hors-normes. Perpétuellement le narrateur digresse sur des détails insignifiants et

¹⁶⁸ Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, *op. cit.*, p. 11

¹⁶⁹ Idem

¹⁷⁰ Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, *op. cit.*, p.19

¹⁷¹ Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 35

détruit dans un second temps ces extravagances loufoques. Le lecteur déconcerté par tant d'implication de la part du narrateur ne reconnaît plus le conte de base. Il s'agit bel et bien d'une parodie du genre car nous découvrons que l'enchaînement des actions dans le conte des Grimm manque d'originalité et qu'il est « cousu de fil blanc ». E. Chevillard détruit le roman dans ses caractéristiques figées pour créer une nouvelle forme de récit qui soit toujours surprenante. Lorsque le narrateur intervient dans le cours de l'action, l'histoire est inévitablement suspendue. Cette implication du narrateur dans le récit n'est pas une invention nouvelle d'Eric Chevillard puisqu'on en trouve déjà le prototype dans *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, ou chez Laurence Sterne auquel Chevillard se réfère explicitement. Cependant, l'auteur excelle dans cet art d'introduire le narrateur tout au long de son récit. Celui-ci se transforme même parfois en personnage, alternant les témoignages de démiurgie et les témoignages d'impuissance¹⁷². Par exemple lorsqu'il se propose d'être l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur* et de créer un mythe, sous un air orgueilleux, le narrateur feint la modestie :

« Mais je constate que, faute d'un texte fondateur, le vaillant petit tailleur n'a pas accédé au rang de figure mythique [...] C'est le texte fondateur de cette épopée appelée à se déployer comme un songe infini dans l'imaginaire individuel et collectif que, modestement, suspendant pour de longs mois, des années peut-être, le travail toujours en cours de mon oeuvre acharnée, je me propose de donner au monde¹⁷³ ».

Le statut du narrateur est donc difficile à cerner car il est polymorphe. Nous ne savons plus s'il est pédant et orgueilleux ou humble et attachant. Cette ambiguïté contribue au renouvellement du genre. Dans son mémoire, A. Girard note : « Chevillard ne nie pas la prétention du travail de réécriture mais en apportant toutes ces modifications, il confirme que la réécriture est une création artistique à part entière¹⁷⁴ ». En effet, la réécriture relève d'un art, elle est l'expression d'intentions diverses et devient une nouvelle œuvre littéraire autonome. Dans son *Introduction aux contes de Grimm*, Lilyane Mourey affirme que l'auteur contemporain de réécritures comme le conteur traditionnel sont des créateurs : « Raconter c'est sans cesse inventer, c'est la voie de la (re)création¹⁷⁵ ».

¹⁷² Aline Girard, « *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », mémoire de première année de Master, département de lettres modernes, Université de Picardie Jules Verne (Amiens), 2005, p. 21

¹⁷³ Eric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.19

¹⁷⁴ Aline Girard, *op. cit.*, p. 20

¹⁷⁵ Lilyane Mourey, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978, p.15

L'ambition d'Eric Chevillard est grande. Il désire laisser une trace dans la postérité et faire de son œuvre un mythe littéraire. Le narrateur a comme projet de devenir l'auteur du conte des frères Grimm. Son ambition teintée d'ironie est annoncée clairement dès le début du récit : « C'est à moi qu'incombe la responsabilité de revendiquer l'œuvre collective et de la signer ¹⁷⁶ ». Chevillard se présente donc comme le premier réel auteur de ce conte alors que par définition le conte n'a pas de véritable auteur puisqu'il est issu de la tradition orale et se transforme au gré de l'imagination des conteurs. Cette revendication de devenir l'auteur « d'une œuvre collective qui n'a pas auteur » est paradoxale et ironique. E. Chevillard entreprend cette lourde tâche de réécriture car il pressent que « le texte fondateur de cette épopée [est] appelé à se déployer comme un songe infini dans l'imaginaire individuel et collectif ¹⁷⁷ ». Bien entendu, l'interprétation de ces expressions doit prendre en compte leur caractère ironique. Il se donne un rôle d'auteur sûr de lui et pédant dont le travail atteint la perfection littéraire.

Le projet de l'auteur pourrait être comparé à celui de son héros : parcourir le monde pour montrer son talent et son ingéniosité. Selon le narrateur, l'auteur a réussi à faire renaître ce conte un peu oublié.

Eric Chevillard a pour ambition de créer une nouvelle littérature qui veut approcher le réel par la littérature. Dans une autre de ces œuvres, il révèle ses intentions littéraires :

« Je reproche depuis longtemps au roman de s'inscrire dans l'espace idéal du songe en se conformant pourtant au principe de réalité, alors que nous tenons avec la littérature l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être ¹⁷⁸ ».

E. Chevillard veut créer une nouvelle forme de roman. Son innovation a comme visées d'éprouver le réel par l'écriture, en explorant le champ des possibles littéraires et stylistiques. L'auteur est un créateur qui crée le monde de la fiction en le décrivant. C'est lui qui choisit la couleur des décors, la taille des personnages ou l'apparition des êtres magiques. Il est le maître du récit et oriente notre imaginaire à sa guise. La réécriture du *Vaillant Petit Tailleur* est bel et bien une destruction du genre du conte, mais ce texte n'appartient pas non plus au

¹⁷⁶ Eric Chevillard, *Le vaillant petit tailleur*, Lonrai, Editions de minuit, 2003, p. 8

¹⁷⁷ Eric Chevillard, *op. cit.*, p.19

¹⁷⁸ Eric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op.cit.* p.96

genre du roman. Cette œuvre « hybride » participe aussi à la redéfinition et au renouvellement du genre du roman.

L'écriture, pour E. Chevillard, est un moyen de changer le point de vue que nous portons sur la réalité. L'auteur veut révolutionner l'écriture et ainsi donner à voir sa propre vision du monde. Comme le souligne P. Péju, les contes sont un matériau parfaitement adapté à cette exploration de l'imaginaire : « Ce sont bien les contes qui apparaissent comme un formidable moyen d'exploration, non pas un pur divertissement imaginaire, mais une réelle mise à l'épreuve de l'imagination ¹⁷⁹ ». L'auteur souhaite ouvrir nos esprits et nous faire voir différemment la réalité. Son objectif est de transformer l'usage de la langue car celle-ci structure et fige notre rapport au monde. Ainsi, par la virtuosité du langage littéraire, E. Chevillard souhaite élargir notre vision du monde trop restreinte.

¹⁷⁹ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 31

III Le répertoire des contes de fées traditionnels propice à la réécriture

1. Le conte, une source d'inspiration contemporaine

Depuis ses origines jusqu'à nos jours, le conte n'a pas cessé d'être modifié, réécrit et retransmis sous une nouvelle forme. A l'écrit comme à l'oral, il a été et continue d'être l'objet de transformations : les conteurs se permettent d'ajouter des détails pittoresques et d'y déposer l'empreinte de leur personnalité et les éditeurs contribuent à leur tour à la modification du conte, puisqu'ils suppriment parfois des passages ou ajoutent des illustrations. Enfin, les auteurs qui les réécrivent laissent, eux aussi, la marque de leur style. C. Amalvi note que « les contes classiques 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 ¹⁸⁰ ». Le conte est donc dans son essence souple, maniable et voué à la transformation. Mais, qu'est ce qui, dans sa composition, inspire et fascine les auteurs contemporains ? Quels sont les éléments qui participent à la richesse et à la flexibilité du conte ?

1.1. Les raisons de son succès

Sara Cone Bryan dans son livre *Comment raconter des histoires à nos enfants*, s'interroge elle aussi sur l'origine de l'intérêt pour ce répertoire « vieux comme le monde ». Elle donne de bonnes raisons d'avoir envie de raconter des contes. Tout d'abord, le but primordial de toute œuvre d'art, selon elle, est de charmer, de distraire et de donner de la joie. Cette idée est bien ancienne puisque déjà du temps de Perrault, La Fontaine reconnaissait les mérites du conte qui, selon lui procure la joie : « si Peau d'Ane m'était conté, j'en prendrais un plaisir extrême ¹⁸¹ ». La notion de plaisir est fondamentale dans toute transmission du conte. Le conteur comme l'auditeur doivent être à l'aise, heureux de transmettre ou d'écouter une histoire.

Le conte transmet des vérités morales, des conseils de vie en société ou encore montre les lois instaurées dans les relations humaines. Il peut attirer les lecteurs d'aujourd'hui dans la mesure où il est instructif, il éveille l'esprit, sollicite

¹⁸⁰ Cécile Amalvi, *Le détournement des contes dans la littérature jeunesse*, Mémoire, 2008, p. 17

¹⁸¹ Jean de La Fontaine, *Le pouvoir des fables*, Livre VIII, cf.

<http://www.litterales.com/document--750--litterature--Le-Pouvoir-des-Fables.html>

l'intelligence et stimule l'imaginaire. En effet, les scènes décrites dans les contes apportent des éléments évasifs qui laissent toute liberté à l'imagination. Chacun peut entrevoir des paysages aux couleurs variées, être sensible à des détails précis ou s'attacher à des visages différents. Toutes ces images créées par l'imaginaire enfantin contribuent à enrichir la vie intérieure de l'enfant.

La trame narrative, réduite à des éléments essentiels, est très vite intégrée et assimilée par le lecteur familiarisé avec ce genre littéraire. La simplification et la schématisation sont courantes dans la littérature populaire ce qui favorise le succès du conte. Les jeux de répétitions donnent plus de poids aux passages importants. Souvent accompagnée d'une escalade de l'intensité dramatique, la répétition maintient l'attention du lecteur ou de l'auditeur. De même, le caractère ludique du phénomène de répétition est un trait apprécié du jeune public. Les conteurs et écrivains contemporains n'hésitent pas à broder sur ces sonorités chantantes et poétiques des variations à leur goût. Ils reprennent les « formulettes » bien connues pour les remanier « à leur sauce ».

1.2. Une lecture riche et divertissante

Le style oral du conte lui donne un caractère vivant. Ce genre issu du patrimoine oral cherche à traduire les intonations de la voix des nourrices, le ton familial et chaleureux de celle qui racontait les histoires au coin du feu. Le style populaire et animé relance l'attention de l'auditoire et rend le conte attractif. Le lecteur est captivé par ces histoires merveilleuses qui le font sortir de son quotidien ordinaire. Les personnages sont sympathiques, ils invitent à s'identifier à eux. Nous avons envie de ressembler à ce héros gentil, astucieux, débrouillard et attachant. Nous nous sentons rejoints individuellement par les personnages profondément humains dans lequel nous nous retrouvons. Comme eux, nous rêvons de voyager à travers le monde, nous aspirons au bonheur éternel et nous voulons rencontrer le compagnon de notre vie.

Les auteurs qui s'inspirent d'un tel corpus ne prennent donc guère de risque puisque le conte a toujours eu du succès. Puiser dans le répertoire des contes pour en faire la base d'un nouveau récit n'expose pas à de terribles dangers. La réécriture des contes classiques est, selon Catherine Sevestre « une valeur sûre et (qui) plaît toujours ¹⁸² ». Le conte nous plaît parce qu'il nous ressemble. D'après Claude Brémont, le conte parlerait de nous. Il traite d'aventures quotidiennes et banales proches de nos propres vies individuelles. Il regorge de trésors insoupçonnés qui inspirent les réécritures contemporaines. De par sa nature, le conte attise le désir d'approfondir ses mystères.

1.3. Une matière propice à la transformation

Le caractère abordable de ces récits invite à les lire, les relire ou les réécrire. Les variations à partir de cette forme basique sont infinies et laissent libre cours à toutes les envolées de l'imagination. Le conte est un objet parfaitement adapté à la modification. Il peut susciter un détournement qui caricaturera son caractère schématique, ses dénouements archaïques, ou sa simplification à outrance. Le style et la structure du conte sont relativement bien définis et offrent des possibilités d'imitation ou de critique. Mais le conte invite aussi au développement, à la prolongation des péripéties, et donc à la digression, ou tout

¹⁸² Catherine Sevestre, *Le roman des contes : contes merveilleux et récits animaliers, histoires et évolution, du Moyen Age à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Etampes : CEDIS Edition, 2001, p. 229

simplement à la variante dans laquelle le nom ou les actions des personnages sont modifiés. La subversion de ces profils bien définis a tenté de nombreux écrivains au sens de l'humour aigu. De même, le détournement des motifs symboliques alimente toujours l'imagination des auteurs contemporains. Il est donc aisé de tourner en dérision un modèle aussi figé.

Cependant, sous une apparente simplicité le conte masque une réelle complexité. Il ne peut être réduit à une expression allégorique, où le sens serait univoque. Au contraire, les significations sont symboliques et souvent voilées, ce qui permet une infinité d'interprétations, qu'elles soient mythiques, psychanalytiques ou même ésotériques. Son caractère intemporel et sa relative « simplicité », favorisent aussi la diversité des lectures envisageables. Le conte est donc polysémique et il invite à la recherche de ses significations profondes.

La forme souple et malléable rend le conte ouvert sur tous les possibles et permet une grande liberté d'expression pour l'auteur qui choisit de le réécrire. Comme le dit P. Péju, « Les contes sont aussi ouverture : ils comportent presque tous cette trappe vers l'ailleurs, par où notre imagination peut fuir, par où les images inattendues peuvent déborder ¹⁸³ ». C'est grâce à cette ouverture et à cette capacité de métamorphose que le conte est propice à la réécriture.

Selon cet auteur, la rapidité des étapes du contes contribue à faire de ce genre un genre souple et mouvant : « La fiction absolument libre de toute entrave, la concision, la vitesse de l'action et des idées font des contes un genre ouvert et mobile ¹⁸⁴ ». La rapidité du déroulement des faits est donc caractéristique du genre. Les descriptions sont le plus souvent courtes et les actions s'enchaînent à une vitesse élevée. C'est ce rythme rapide qui tient en haleine le lecteur. Le suspens créé par cette accélération de la narration attire le public et donne des idées de péripéties toujours plus rebondissantes aux auteurs d'aujourd'hui en recherche d'inspiration.

Les contes inspirent surtout car ils touchent au domaine de l'imaginaire. Ils sollicitent l'imagination et font apparaître des images marquantes qui restent ancrées dans nos mémoires. Il nous proposent un chemin vers l'inconnu qui fait rêver et alimente nos désirs les plus enfouis.

¹⁸³ Pierre Péju, *op. cit.*, p.88

¹⁸⁴ Pierre Péju, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, « Réponses », 1981, p. 14

Le conte est donc un moyen par excellence pour explorer l'imagination, pour aller aux limites de l'inimaginable, et pour créer des aventures toujours plus palpitantes et irréelles. Tout devient possible, il nous suffit d'élargir nos horizons et d'imaginer des phénomènes extraordinaires. Ils offrent l'opportunité inespérée d'aller explorer les méandres de notre esprit. Les écrivains, à l'image de ces « poètes et savants » dont parle P. Péju, peuvent eux aussi faire l'expérience d'une exploration mentale au travers de la réécriture des contes : « Vieux contes retrouvés et étudiés, contes écrits et réécrits : l'univers qui s'est mis en place constitue une véritable zone d'exploration mentale où peuvent se retrouver, mais aussi chercher et découvrir, les poètes ou les savants¹⁸⁵ ».

¹⁸⁵ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 35

2. Un écho puissant et insoupçonné

Les motifs du conte sont devenus « des lieux communs de notre vie et de notre culture ¹⁸⁶ » nous disait O. Piffault en citant P. Péju. Les contes parlent à tous, nous savons les reconnaître à la moindre citation ou référence, ils sont ancrés dans nos esprits depuis les premières années de notre vie. La référence au conte est courante, citée comme modèle ou exemple pour illustrer un propos. À l'école, dans la famille ou dans nos professions, les *topoi* des contes peuvent ressurgir comme des références communes. Les motifs et les thèmes traités résonnent en chacun. C'est pourquoi, à la moindre reprise d'un conte célèbre du répertoire traditionnel, la référence implicite est perçue. Retrouver des bribes d'un conte apparaît presque comme une évidence. C'est comme si nous étions né en connaissant déjà ces histoires éternelles et que leur présence dans d'autres lectures ne nous surprenait pas.

2.1. Force et enchantement du conte

Le conte fascine par son caractère énigmatique et sa portée sur l'imaginaire. Les thèmes abordés et les symboles évoqués ouvrent sur un ailleurs, sur l'inconnu de l'univers merveilleux. Des questionnements existentiels surgissent de ces lectures captivantes, sur le sens de l'existence et des difficultés de la vie. Le caractère intemporel du conte est un indice de sa richesse et de son éternelle jeunesse. De tous temps on a conté des histoires, et le public ressent que ce patrimoine littéraire a traversé les siècles.

L'une des caractéristiques énigmatiques du conte est sans doute la force des images véhiculées. Selon la théorie psychanalytique de M.L.von Franz, le conte utilise des images archétypiques qui touchent notre inconscient. Il s'agirait d'images dynamiques qui se présenteraient dans le conte sous une forme simple et résumée. Selon cette théorie, le conte serait un « langage international » dans la mesure où les mêmes images se retrouveraient dans les contes de pays très éloignés géographiquement. Pour illustrer la puissance évocatrice des images archétypiques, Pierre Péju décrit en quelques lignes la fuite de Peau de Mille Bêtes, personnage de *Peau d'Ane* dans le conte réécrit par les frères Grimm :

¹⁸⁶ O. Piffault, *op. cit.*, p. 18

« (...) La petite Peau de Mille Bêtes s'est enfuie dans la nuit sous son extraordinaire manteau de fourrure, seule, terrorisée par ce père qui veut la prendre pour femme (...) C'est cette image qui nous reste, qui nous émeut et nous emporte (...)»¹⁸⁷.

Les tableaux archétypiques de ce type nous interpellent. Par exemple, la scène où le géant fait porter au petit tailleur un tronc d'arbre est, elle aussi, marquante. De même, l'essayage de la bague pour élire la princesse dans le conte de *Peau d'Ane* s'inscrit dans nos mémoires. Le symbolisme fécond des contes est aujourd'hui encore apprécié de tous.

Le conte n'est pas simple à déchiffrer, mais c'est ce mystère qui lui vaut tant de succès. Nous ne prétendons pas donner des clefs d'interprétation mais au contraire montrer que la fascination du conte est rendue possible par le voile mystérieux qui plane au-dessus de lui. Le sens d'un conte n'est pas évident *a priori* car celui-ci est « à la limite du sens et du non-sens »¹⁸⁸ selon l'expression de P. Péju, car les éléments du conte sont comme des « oiseaux questions »¹⁸⁹. Le conte interroge, il ne donne pas de réponse et il touche en nous des parties insoupçonnées « mal dicibles ». Cette sagesse traite des « énigmes irrésolues de l'enfance et les problèmes plus sombres des origines »¹⁹⁰. Le conte soulève donc des mystères humains irrésolus.

¹⁸⁷ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 25

¹⁸⁸ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 38

¹⁸⁹ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 76

¹⁹⁰ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 28

2.2. Analogies entre rêve et conte

Le conte est souvent comparé au rêve à cause de la présence d'images marquantes. Freud a repéré des symboles récurrents dans les rêves comme dans le folklore. Les mêmes symboles se retrouveraient dans « toutes les représentations collectives, populaires notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants ¹⁹¹ ». Lors de l'analyse des rêves de ses patients, Freud s'est aperçu que le symbolisme du rêve était le même que celui mis en œuvre dans « les contes, le peuple dans ses proverbes et ses chants, le langage courant et l'imagination poétique ¹⁹² ». Chacun retrouve dans le conte le récit d'un rêve déjà fait, redouté ou désiré. P. Péju compare le rôle des images du conte avec celui de celles du rêve :

« (...) certains lambeaux de rêves qui persistent ainsi dans notre existence diurne, sans raison, sans explication et pourtant sans rien perdre de leur charge émotionnelle ni de leur couleur jouent dans notre vie un rôle comparable ¹⁹³ ».

Il est vrai que dans le conte, les images représentent des actes non motivés comme dans le rêve. Les événements s'enchaînent sans explication rationnelle. Les deux sont obscurs et symboliques. Quand on essaie de les formuler avec des mots on ne comprend pas ce qui a provoqué les événements. Tout semble s'enchaîner logiquement sans que l'on éprouve le besoin d'expliquer les transitions ou les apparitions surnaturelles.

La force du conte, proche de la puissance évocatrice du rêve, fascine les lecteurs et écrivains d'aujourd'hui. D'après P. Péju, le conte « est aussi intime et aussi universel que le mouvement du rêve ¹⁹⁴ ». Cette idée du pouvoir du conte permettrait d'affirmer que celui-ci a un impact sur l'inconscient des écrivains de notre siècle. C'est à Freud que revient le mérite d'avoir initié une lecture psychanalytique des manifestations folkloriques, en se servant du folklore pour mieux approcher le rêve et inversement. Ses disciples se sont penchés plus spécifiquement sur la matière folklorique qu'est le conte.

De plus, la proximité des contes et des rêves s'expliquerait par leur vocation d'exprimer nos désirs inconscients. Freud avait remarqué que « les mythes sont les reliquats déformés de fantasmes de désirs de nations entières, les rêves

¹⁹¹ Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, cité par F. Flahaut, p. 265

¹⁹² S. Freud, cité dans *Choix de textes*, « le symbolisme dans le rêve », M.T. Laveyssière, 2003, p. 45

¹⁹³ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 26

¹⁹⁴ Pierre Péju, *op. cit.*, p.61

séculaires de la jeune humanité ¹⁹⁵ ». Ainsi, l'homme projetterait dans les contes son rêve d'un ailleurs, d'une autre vie plus facile, où la baguette magique et la métamorphose permettraient d'affronter toutes les difficultés de la vie. Ces récits imaginaires auraient une visée échappatoire qui permettrait d'échapper à la basse condition humaine.

Les processus psychiques à l'œuvre dans les contes sont assimilables à ceux de la formation des rêves : le conte est constitué d'un contenu manifeste et d'un contenu latent au même titre que le rêve. Freud a étudié l'analogie entre le travail du rêve et le travail des autres productions psychiques comme les œuvres d'art, les mythes, légendes ou les rites. Il considère le conte comme une production psychique au même titre que le songe. En effet, les deux renvoient à des phénomènes étranges et inexplicables, dont les lois cachées méritent une interprétation symbolique. Les techniques d'interprétation des rêves seraient donc aussi valables pour interpréter le sens implicite des contes. Freud a défini trois modes d'élaboration du rêve qui peuvent aussi être assimilés au processus d'élaboration du conte : la figuration, la condensation et le déplacement. Le rêve et le conte tentent de donner forme à des émotions ou sensations par le biais des images. Ces images se combinent pour donner une trame narrative et sont interchangeables. Le conte se forme donc de la même manière que le rêve. Novalis a, lui aussi, trouvé des similitudes entre le conte et le rêve, qu'il rapprochait d'une parenté musicale. Pour lui « les images, comme les sons ou les accords, doivent se suivre sans lien, et seuls l'oreille et l'esprit inventent un fil ¹⁹⁶ ».

Les contes populaires, comme les rêves, sont constitués d'un matériel infantile. Le temps, l'espace et les valeurs qu'ils véhiculent sont parfois identiques. Les valeurs frisent parfois l'immoralité, certains personnages égoïstes rappellent le côté narcissique de l'enfant qui n'a pas appris la valeur du partage. La mort de la mère du héros peut être interprétée comme l'accomplissement d'un désir infantile refoulé. De même, le symbolisme sexuel des contes reflète des théories sexuelles infantiles. Par exemple l'idée que l'on peut être enceinte en avalant quelque chose est une croyance enfantine qui se retrouve dans les contes.

Le moment où le conte se transmet, souvent lors des veillées, est comparable à celui de l'endormissement dans lequel a lieu le rêve, entre la veille

¹⁹⁵ Sigmund Freud, *La création littéraire et le rêve éveillé*, p. 10 cité dans <http://classiques.uqac.ca>

¹⁹⁶ Novalis, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, p.404, fragment 206

et le sommeil profond, moment où l'enfant plonge dans un autre univers. Le temps et l'espace dans le rêve comme dans le conte sont indéterminés et différents, mais certains éléments familiers rappellent la réalité comme la maison, la forêt, le château. Pierre Péju parle des lieux des contes comme d'un espace hors du temps qui « nous accompagne désormais comme certaines visions de rêves, visions qui flottent, denses et indestructibles au-dessus des choses et entre les choses de la vie...¹⁹⁷ ».

Les similitudes observées entre le conte et le rêve permettent de mieux comprendre comment cette matière ancestrale agit sur les lecteurs d'aujourd'hui. L'inconscient humain n'a pas évolué au cours des siècles, c'est pourquoi les images qui fascinaient nos aïeux peuvent encore nous parler. Les auteurs de réécritures modernes n'échappent pas à cette vérité, puisque eux aussi interrogent le conte et se laissent interpeller par lui.

¹⁹⁷ Pierre Péju, *op. cit.*, p.24

3. Une quête de sens contemporaine

3.1. Donner du sens aux œuvres originales

La réécriture permet d'envisager une œuvre sous un angle nouveau. Le résultat de ce travail conduit à une relecture différente de la version originale. Un point de vue peut être accentué ou au contraire déprécié. L'intention de l'auteur doit être visible pour que le lecteur comprenne son intention. La suppression, comme l'ajout peuvent être significatifs et apporter un autre sens au texte. Dans cette perspective, nous allons voir en quoi la réécriture permet de donner du sens aux contes-sources que nous avons choisi d'étudier.

Dans l'œuvre de C. Angot, l'accent est mis sur un point précis du conte de Perrault. En effet, l'auteur ne raconte pas toutes les péripéties du conte-source, mais au contraire, elle sélectionne un épisode et choisit de le développer. Il s'agit évidemment de la cause de la fuite de Peau d'Ane, la menace de l'amour paternel. Ce choix aboutit à une réduction du conte à un unique élément : l'inceste. L'écrivain revient sur ce qui n'est que le point de départ du conte classique, elle brode ainsi autour d'un thème qui n'occupe qu'un vers dans le conte original. Ainsi, le père de Peau d'Ane découvre que seule sa propre fille est aussi belle que la reine défunte :

Le roi remarqua lui-même
Et brûlant d'un amour extrême,
Alla follement s'aviser
Que par cette raison il devait l'épouser.¹⁹⁸

Ce qui n'est qu'une trame de fond chez Perrault, devient le cœur du récit moderne. Nous pourrions parler, dans un registre cinématographique, d'un zoom sur la première scène. La caméra est braquée, et les projecteurs allumés, sur la situation initiale qui devient l'élément déclencheur de l'action. Les autres scènes se succéderont en s'inspirant de la trame originale sans pour autant y rester fidèle. Plutôt que d'éclairer le conte, la réécriture soulève des questions. Au lieu de donner des réponses, C. Angot pose le problème de l'inceste et l'analyse, à la lumière des références métaphoriques au conte. Par exemple, elle propose une interprétation nouvelle en faisant de l'anorexie une conséquence de l'agression sexuelle.

¹⁹⁸ Charles Perrault *Contes*, Paris, Flammarion, 2006, p. 94

En effet, elle semble vouloir expliquer l'origine d'une maladie mentale par un traumatisme vécu dans l'enfance :

Il y avait évidemment toujours cette peau qui lui collait (...)
Mais ce n'était qu'un détail. Qu'elle a voulu régler. Elle a voulu essayer de maigrir
afin que ses os aient plus de place (...)¹⁹⁹

La peau sale, symbole de la salissure de l'inceste va provoquer le désir de la jeune fille de contrôler son poids, comme pour avoir la maîtrise de sa vie. Ce point de vue, probablement inspiré de cas réels d'anorexie, va donc bien au-delà d'une simple interprétation du conte de Perrault. Il s'agit d'une véritable interprétation d'un phénomène de société de plus en plus courant.

La réécriture du conte des frères Grimm se présente dans une perspective tout à fait opposée. Au lieu de choisir un élément et de l'analyser, l'auteur préfère reprendre chaque épisode de l'histoire dont il s'inspire et même d'en exagérer les moindres détails. Effectivement, E. Chevillard s'amuse à développer la trame principale, et à enrichir et améliorer le style du texte, relativement brut et volontairement sobre. La richesse du vocabulaire semble être au service d'une mise en valeur des images archétypiques. Par exemple, la projection dans les airs du tailleur devient quasiment mythique sous sa plume. Le cerisier ploie « comme un arc dont la corde casse », « si bien que notre fanfaron se trouve simultanément projeté dans les airs et à une altitude telle que nous voici tous autant que nous sommes privés de héros pour un bon moment (...) ²⁰⁰ ». Cette scène, si bien décrite que nous pouvons aisément nous la représenter, se grave dans nos esprits. Les épisodes anodins prennent de l'importance et certaines descriptions sont tellement riches et étoffées qu'elles permettent la visualisation et la mémorisation des scènes. De même, l'épisode de la rencontre avec la vendeuse de marmelade protubérante, ou encore la lutte entre les géants, orchestrée par le petit tailleur du haut de son arbre, laissent des souvenirs. Bien que, comme nous l'avons vu, l'auteur vise la destruction du conte, il parvient toutefois en parallèle à faire de ce récit une histoire marquante, mise en valeur par son imagination débordante.

Eric Chevillard donne du sens à l'œuvre originelle en développant généreusement la trame principale. Mais nos deux auteurs cherchent non seulement à déceler toutes les significations des textes-sources, mais aussi à oser un point de vue personnel qui éclairera les lecteurs et le monde d'aujourd'hui.

¹⁹⁹ Angot Christine, *Peau d'Ane*, Paris, Stock, 2003, p. 27

²⁰⁰ Chevillard Eric, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Lonrai, Editions de minuit, 2003, p. 79

3.2. Donner du sens à notre vie

L'engouement actuel pour le conte est difficile à expliquer, mais d'après S. Hernandez, cette résurgence du patrimoine folklorique correspond à une quête de sens contemporaine. En effet, dans notre société en manque de repères et en recherche de sens, l'intérêt porté au conte pourrait être le reflet d'un désir de comprendre et d'expliquer le monde par des histoires vieilles comme le monde, dans la mesure où le conte répond de manière concrète et imagée à de véritables questionnements existentiels. La réécriture aurait donc comme visée d'éclairer le texte de base, comme nous venons de le voir, mais peut être aussi d'éclairer le lecteur sur lui-même. Elle agirait comme un miroir qui renverrait au lecteur sa propre image. Dans l'œuvre de Chevillard, ce jeu de dialogue avec le public est particulièrement saisissant. L'auteur nous bouscule, nous fait réfléchir sur nos capacités de lecture mais aussi indirectement, par le choix du héros, sur nos comportements et nos actions. Ainsi, lorsque nous voyons le héros réussir dans sa vie, nous sommes invités à nous inspirer de ce qui pu lui valoir autant de succès : la ruse lui a permis de vaincre des épreuves jugées impossibles, les voyages lui ont ouverts l'esprit et fait cheminer intérieurement, et son parcours l'a conduit à une prise de confiance en lui. Le héros du conte est comme un modèle de vaillance à suivre, il nous propose une ligne de conduite à tenir et des modèles de réponse face aux situations difficiles.

L'invitation lancée par C. Angot est tout autre, elle invite à une introspection et à une prise de distance sur notre passé. Le lecteur peut s'identifier à la jeune Peau d'Ane qui cherche une issue à son mal-être. Il nous faut faire des liens entre les événements de notre vie pour comprendre les causes de nos maladies. La parole serait l'une des voies royales vers la guérison. L'auteur nous invite implicitement à dénoncer les non-dits ou tabous de nos familles et à prendre du recul sur nos traumatismes, pour être capables de mettre des mots libérateurs sur nos souffrances. L'écriture est vue comme une aide dans cette tentative de poser une parole sur un silence. De plus, le texte de *Peau d'Ane* offre un panoramas de certains dysfonctionnements de la société. Comme pour nous avertir et nous éviter des tomber dans ces pièges, C. Angot montre, au travers de ses personnages, que les médicaments et somnifères ne sont pas des solutions satisfaisantes pour guérir : « Elle a connu le Xanax bien sûr, le Stilnox, des

traitements de cheval aussi (...) « mais le baiser de la Belle au bois dormant, elle ne l'a jamais eu ²⁰¹ ».

L'auteur propose aussi un point de vue critique sur la mode qui enferme les jeunes filles dans le culte de l'apparence. Elle dénonce le côté éphémère de la mode qui influence l'adolescent à porter des vêtements dans lesquels il se sent mal : « la mode s'était compliquée avec les années ²⁰² », « toute l'adolescence, elle l'a passée dans des vêtements serrés (...) ²⁰³ ».

Christine Angot suggère donc certaines remises en cause des fonctionnements de la société et des voies possibles pour sortir d'une apparente impasse. Son œuvre engage à la fois sa propre vie mais interpelle aussi la vision de la réalité des lecteurs du XXI^e siècle.

²⁰¹ Angot Christine, *Peau d'Ane*, *op. cit.*, p. 30 et 32

²⁰² Angot Christine, *Peau d'Ane*, *op. cit.*, p.24

²⁰³ Angot Christine, *Peau d'Ane*, *op. cit.*, p. 26

Conclusion

La reprise de contes traditionnels, en vue d'écrire un roman pour adulte, pouvait paraître a priori surprenante et inadaptée, et pourtant le genre du conte a inspiré de nombreux auteurs contemporains. Cet intérêt est compréhensible lorsque l'on se penche sur les qualités du conte. Celui-ci parle à tous, enfant comme adulte, puisqu'il touche l'imaginaire et l'inconscient. Il évoque pour l'adulte des souvenirs d'enfant et s'adresse à la part d'enfance qui est en lui. Reprendre un conte permet de s'assurer la connivence et l'adhésion du lecteur qui retrouve les épisodes qui ont bercé son enfance.

A la fois simple et puissant, par sa richesse évocatrice et son symbolisme développé, le conte attire par son mélange de simplicité et de complexité. En effet, les significations infinies des contes invitent à la lecture et à la recherche de sens. Ces lectures offrent une multitude d'interprétations, ouvertes sur des significations parfois voilées. Mais le conte est surtout propice à la modification dans la mesure où il propose un cadre archétypique et une réalité simplifiée. Il est aisé d'enrichir et de développer une idée, à partir d'une base solide et schématique. Le conte fascine donc par la simplicité de sa forme, introduite et close par des formules figées, et par la souplesse de sa construction malléable. Ainsi, le remaniement d'un conte laisse à l'auteur une grande liberté d'expression.

Par ses aspects intemporels, le conte demeure d'une grande actualité. Le conte se situe aussi à une position frontière qui lui confère tout son attrait. La réalité côtoie le merveilleux, comme la vraisemblance se mêle au surnaturel. De plus, le conte fascine par le symbolisme puissant de ses métaphores. Les images archétypiques restent gravées dans nos esprits et le rythme enlevé de la narration facilite la mémorisation de ces histoires merveilleuses. Le conte est donc plaisant et instructif, dans le sens où il éveille l'esprit et stimule l'imagination. Il nous touche aussi par ses qualités littéraires et fait appel à notre sensibilité au beau. C'est pourquoi, les auteurs contemporains puisent dans ce répertoire riche la matière de leurs œuvres modernes.

Nous avons cherché à savoir à qui s'adressaient les contes, à l'origine et au cours du temps, pour comprendre le choix de nos deux auteurs contemporains de puiser dans ce répertoire, classé aujourd'hui dans les rayons de littérature jeunesse, la matière de leur œuvre pour adulte. Le destinataire des contes a

toujours été difficile à classer, ce genre étant à la limite entre la littérature enfantine et celle pour adulte. A l'origine, le conte ne s'adressait pas exclusivement aux enfants. Sa portée intergénérationnelle touchait les grands comme les petits. Il était destiné aux couches populaires de tous âges et ses sujets avait traits aux problématiques d'adultes. Au cours du temps le récepteur des contes a évolué jusqu'à glisser au XIXe siècle dans le répertoire exclusivement enfantin, considérés comme de la « littérature jeunesse ».

Ce qui peut paraître à première vue étonnant, est que Christine Angot comme Eric Chevillard, aient choisi de s'inspirer d'œuvres à destination des plus jeunes, pour s'adresser à un public spécifiquement adulte. Le destinataire des contes s'est donc de nouveau restreint pour viser un lectorat d'âge mûr. Dans une certaine mesure nous pourrions dire que ces réécritures, qui se centrent elles aussi sur des problématiques d'adulte, qu'elles soient d'ordre formel ou thématique, rejoignent les visées du conte traditionnel. E. Chevillard réalise une prouesse littéraire en complexifiant une œuvre à l'origine accessible aux enfants, et C. Angot tente de « conscientiser » ses lecteurs sur des questions d'adulte. Effectivement, le problème de l'inceste ou le style virtuose de Chevillard ne font pas de ces réécritures des récits pour enfants.

Le destinataire a changé à travers les réécritures des contes de *Peau d'Ane* et du *Vaillant Petit Tailleur*.

Nous nous sommes aussi interrogés sur le choix de nos auteurs contemporains du genre du conte, pour inspirer leurs romans fictifs. Dans le cas de Christine Angot, la reprise d'un conte permettait l'utilisation d'images marquantes, capables de faire écho à tous les publics, pour parler de la dure situation de l'inceste à laquelle les lecteurs de toutes les catégories sociales pourraient être potentiellement confrontés. Pour sa part, Eric Chevillard souhaitait déconstruire le genre littéraire du conte, c'est pourquoi sa sélection s'est évidemment tournée vers ce répertoire.

De plus, le fait de comparer les caractéristiques générales du conte à deux réécritures a permis de révéler tout un travail de jeu sur l'hypo-texte. La rapidité mécanique du conte se change, sous la plume de Chevillard, en de longues descriptions développées et les situations familières du conte originel se transforment en scènes incongrues. De même, le merveilleux du conte de Perrault devient, au travers de l'écriture de C. Angot, une réalité crue, et les éléments

primitifs se modernisent. Les personnages stéréotypés typiques des contes traditionnels accèdent à une identité complexe et à une psychologie. Nous pouvons alors conclure que la reprise d'un conte n'est pas due au hasard.

Mais l'explication du choix du genre littéraire n'est guère suffisante pour comprendre ce qui a poussé E. Chevillard et C. Angot à reprendre ces contes là en particulier. Par conséquent, cette question du choix de ces contes là en particulier, est légitime. Il est vrai que la panoplie des contes traditionnels est vaste, pourtant, la sélection n'est pas fortuite.

Le conte du *Vaillant Petit Tailleur*, correspond parfaitement aux intentions extravagantes de l'auteur. En effet, l'histoire de ce simple artisan qui devient roi en parvenant à chasser un sanglier, à exterminer deux géants, et à capturer une licorne, est effectivement propice à un art de l'exagération. La trame narrative du conte-source étant déjà drôle, exubérante et irréaliste, il a suffi, au talentueux virtuose de la littérature, d'accentuer les traits caricaturaux du conte pour créer un texte subtil et drôle. Le narrateur s'est donc servi des événements déjà grotesques à l'origine, pour broder des péripéties improbables et grossir les situations existantes. Le choix d'un conte relativement peu connu (en comparaison de Cendrillon, Le Petit Chaperon Rouge...etc) n'est pas anodin non plus. E. Chevillard s'est donné comme objectif de créer un mythe à partir d'un matériau pauvre et « fade ». Cette visée ironique nécessitait obligatoirement le choix d'un conte qui n'avait pas encore eu accès au statut de mythe, contrairement à d'autres contes devenus mythiques au travers du temps et des réécritures successives. C'est sans doute pour cette raison que l'écrivain a préféré reprendre une histoire dont le contenu ne faisait que peu d'écho au grand lecteur. D'autant plus que son but, explicite dès les premières pages du roman, était de devenir l'auteur d'une œuvre collective et donc par définition anonyme. Cet objectif déconcertant devient percutant lorsque l'on comprend son enjeu profondément paradoxal. Etant donné le goût d'Eric Chevillard pour la provocation, le choix de ce conte devient, dans cette perspective, bien compréhensible. De plus, un parallélisme clair entre le narrateur et le personnage principal est mis en place. L'un comme l'autre se servent de la ruse pour parvenir à leur fin, et chacun d'eux se prétend doué et courageux. La dimension ironique de cette perspective n'est pas négligeable, puisque le personnage sait pertinemment qu'il n'a pas tué sept hommes d'un coup mais bien sept mouches, tout comme le narrateur a conscience qu'un mythe ne se crée pas seulement par la volonté mais par un concours de circonstances. Ce jeu

subtil de comparaisons est rendu possible par la présence, dans le conte original, d'un personnage malin qui part explorer le monde pendant que son auteur explore à travers lui le monde de l'écriture.

Comme nous avons pu le souligner à maintes reprises, le thème de l'inceste tient à cœur à Christine Angot. Seul le conte de *Peau d'Ane* traitait de ce problème, son choix a donc certainement été aiguillé par une volonté d'approfondir cette question épineuse et taboue. Cette problématique, malheureusement toujours actuelle, est simplement évoquée dans la version originale qui soulève le thème de l'inceste sans véritablement le traiter. L'auteur a donc choisi, dans son récit, de décrire, développer et analyser une situation d'inceste, et de rapprocher les lecteurs d'aujourd'hui de cette interrogation. Le conte devient donc un prétexte pour parler d'un thème qui lui est cher, mais il est aussi un puits dans lequel puiser des comparaisons, des événements et des symboles forts. L'auteur joue sur les parallélismes entre le père de *Peau d'Ane*, qui devient un riche homme d'affaires polyglotte dans la version remaniée, et le roi dans le conte-source. Les robes multicolores lui servent de base à une longue métaphore filée du vêtement, l'habit étant perçu comme révélateur du traumatisme refoulé. Le choix du conte de *Peau d'Ane* est donc précis et pertinent. Il ne pouvait être question d'un autre conte, celui-ci insufflant l'inspiration de la réécriture.

Les visées des deux réécritures contemporaines de contes traditionnels ont particulièrement attiré notre attention et orientées notre étude. Les contes sélectionnés par nos deux auteurs ont vraisemblablement été transformés en profondeur pour donner naissance à de nouvelles œuvres littéraires, et ce travail a été guidé par des intentions bien précises. Cependant, les visées des réécritures d'Eric Chevillard et de Christine Angot sont, comme nous avons pu le constater tout au long de cette étude, très divergentes. Bien que tous deux se fondent sur l'idée d'une reprise d'un conte, tiré du répertoire traditionnel, leurs objectifs divergent beaucoup. Alors que l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur* cherche à provoquer le rire, l'écriture d'Angot vise plus à dénoncer une situation dramatique. De plus, quand E. Chevillard souhaite remettre en cause le genre du conte dans une œuvre loufoque et déjantée, l'auteur de *Peau d'Ane* reprend les images marquantes et symboliques comme moyen de toucher son lectorat sur un sujet grave. Les enjeux de ces réécritures sont donc bien différents.

Pour E. Chevillard l'écriture, quelle soit une reprise ou une invention, fait œuvre de création originale et se joue des modèles littéraires dominants. Par le biais de la réécriture d'un conte romantique, l'auteur s'illustre dans une écriture humoristique et critique. L'inventivité débordante de l'auteur trouve dans le conte une matière propice au développement et au déploiement de son imagination. Cette base solide permet des envolées lyriques, des extrapolations infinies et de montrer ses talents littéraires. Chevillard excelle dans l'art de la digression, c'est pourquoi le conte initial s'étoffe de péripéties rocambolesques, et d'évènements toujours plus drôles et incongrus. Dans cette œuvre, E. Chevillard brode des développements infinis. Le lecteur est captivé par les enchâssement de récits et par l'aisance d'un auteur qui sait retrouver la trame principale de son récit, suspendue pendant de nombreux paragraphes. Il s'agit d'un pastiche intertextuel, où le narrateur, maître du récit, nous perd pour mieux rendre hommage à la langue française et aux potentiels du récit. Les trouvailles originales abondent, ainsi que les variations et sur l'histoire des frères Grimm.

Nous découvrons un jongleur de mots qui sait manier le langage avec virtuosité et humour pour parvenir à créer une œuvre d'art. Le conte reprend vie sous la plume d'Eric Chevillard mais il paraît n'être qu'un pré-texte (et un prétexte) à un exercice de style subtil. Ce récit invite au rire et à la dérision. Chevillard manie l'ironie et les mots d'esprit afin de faire réfléchir le lecteur et de le rendre acteur dans sa lecture. Son humour loufoque est au service d'une lecture ludique et plaisante mais aussi d'une volonté critique. Le lecteur interpellé, et parfois malmené, est invité à remettre en question son statut et à s'interroger sur le problème de la réception en général.

La visée humoristique de l'auteur de la réécriture du conte de Grimm contraste fortement avec la visée plutôt « dénonciatrice » du texte d'Angot. En effet, le précédent récit de cet auteur, porte le titre éloquent de *l'Inceste*, et révèle son intérêt pour ce sujet peu humoristique. La reprise d'un conte est donc un moyen métaphorique pour C. Angot d'approcher ce problème intemporel sous un autre angle et dans un autre genre littéraire. Elle cherche à affronter ce sujet frontalement de manière plus violente et crue que le conte originel. Dans son texte, le jeu sur les phénomènes d'anachronismes permet de souligner l'actualité d'une problématique pourtant vieille comme le monde. L'écriture de Christine Angot est percutante. Elle s'exprime dans un langage symbolique, emprunté au genre du conte, pour donner plus de force à son propos et pour solliciter

l'imagination de son lecteur. Son style illustre, par son détachement et sa froideur, un thème difficile à traiter.

La visée engagée de l'auteur de la réécriture de *Peau d'Ane* est aussi présente dans le roman d'E. Chevillard mais sous une tout autre forme. Celui-ci prétend plutôt à une critique littéraire, c'est pourquoi la reprise d'un conte n'est pas anodine. En réalité, l'auteur a choisi ce genre littéraire pour le tourner en dérision. En effet, nous avons pu voir que cette réécriture de conte vise à parodier le genre, jugé ringard et inflexible.

L'ironie est omniprésente dans cette œuvre paradoxale dans laquelle l'auteur se moque du genre du conte tout en lui rendant hommage. L'écriture chevillardienne rompt avec les attendus du conte. Il critique la forme close, la morale simpliste ou encore l'aspect figé des personnages caricaturaux. L'imagination populaire est elle aussi tournée en dérision ainsi que le portrait du conteur traditionnel qui devient sous sa plume grotesque et caricatural. De même, le schéma simpliste du conte est lui aussi critiqué, tout comme le merveilleux enfantin. L'auteur-narrateur s'amuse à montrer les rouages du récit et à détruire l'illusion romanesque afin de créer un roman original loin des codes littéraires dominants. Le narrateur brise le pacte de lecture, ce qui déconcerte le lecteur qui s'attend à retrouver le conte qu'il connaissait. C'est ainsi que l'auteur déconcerte son lecteur pour le rendre plus attentif, plus critique et plus actif dans ses lectures. Un lien particulier se tisse entre le narrateur-auteur, les personnages et le lecteur. C'est donc dans une perspective de déconstruction du conte en tant que catégorie générique qu'Eric Chevillard a entrepris cette œuvre. Son refus des modèles littéraires s'inscrit dans la même lignée que ses autres romans « contestataires ». *Le Vaillant Petit Tailleur* est donc une œuvre de combat qui s'adresse à un lectorat adulte.

Mais ce qui est en commun dans les deux réécritures de notre corpus est sans aucun doute la visée réflexive de ces récits contemporains. Toutefois, cette dimension méta-littéraire est encore différente dans les œuvres de Chevillard et d'Angot.

L'entreprise d'Eric Chevillard engendre une réflexion méta-littéraire sur l'écriture. Dans ce récit, la littérature est perçue comme un moyen d'explorer le réel et les potentiels de l'imagination par l'écriture. Le but de l'auteur est de créer une fiction loufoque et digressive et de donner sa propre vision du monde, pour

faire changer nos points de vues sur la réalité. Les personnages sont appréhendés selon d'autres angles de vues, ils deviennent attachants, amusants et caricaturaux. En définitive, l'auteur s'attache à la lourde tâche de transformer l'usage de la langue pour élargir notre vision du monde.

En revanche, l'œuvre de C. Angot ne vise pas à nous présenter une autre vision du monde mais plutôt la réalité dans ses aspects les plus crus. Son récit apparaît sous la forme d'une fiction aux traits autobiographiques qui n'a plus rien à voir avec le genre du conte. Nous ne pouvons déterminer ce qui est de l'ordre du vécu, et donc de l'auto-biographie, et ce qui est de l'ordre de la fiction, puisque C. Angot joue sur les limites entre les deux. En définitive, l'auteur ne remet pas seulement en cause les lois du genre du conte mais aussi celles du roman.

En effet, nous ne pouvons parler d'une nouvelle version d'un conte ancien mais au contraire d'un « anti-conte » qui prend le contre-pied des règles instaurées par le genre. L'auteur élimine toutes traces de merveilleux. L'histoire de la jeune Peau d'Ane, victime d'abus sexuels de la part de son père, n'a plus rien d'un conte de fées. De la même manière, son récit contribue à une actualisation du conte dans la mesure où le contexte, comme le langage, sont modernisés. Les schémas traditionnels sont bouleversés au profit d'un texte choc. Son style brutal et son écriture lapidaire donnent au texte des accents dramatiques. L'écriture semble agir dans son cas comme un moyen de libération intérieure. Ainsi, Peau d'Ane, revu et corrigé par la plume Angot, propose à sa manière une réflexion sur la réception de l'écriture littéraire. Comme si la littérature pouvait aider les auteurs fragiles à garder un certain équilibre psychique.

A partir de toutes ces considérations, et en prenant plus de recul sur notre étude, nous nous sommes interrogés sur la prolifération des réécritures de contes traditionnels dans la littérature actuelle. En prenant appui sur l'étude des textes de C. Angot et de Chevillard, nous avons tenté de comprendre comment ces œuvres recherchaient du sens par la réécriture de contes.

Dans notre société actuelle, les jeunes ne savent plus vers quelles croyances se tourner, ils doutent quant à leur avenir professionnel ou encore s'inquiètent au sujet de l'avenir de la planète. Le monde étant de plus en plus complexe et difficile à maîtriser, il semble de plus en plus ardu de donner du sens à nos existences et de trouver des repères solides pour construire notre vie. Les auteurs des réécritures contemporaines ont donc choisi le conte, comme base pour donner

du sens au monde actuel. Le conte a pour vocation essentielle d'expliquer les causes des bouleversements en tous genres et de donner des réponses simples pour se tirer d'embarras. Cette littérature ancestrale a toujours joué un rôle rassurant pour les lecteurs ou auditeurs de tous les temps. Il n'est donc pas étonnant que les auteurs d'aujourd'hui reprennent ces histoires du temps passé pour éclaircir le présent. La réécriture des contes apparaît comme un essai de réponse à cette quête de sens, tant au niveau purement littéraire, qu'au niveau humain. Les œuvres d'Angot et de Chevillard semblent être deux tentatives d'éclaircissement des conte-sources et d'explication de certains phénomènes de société.

Le conte de Perrault, revu et corrigé par C. Angot, se change en récit biographique et réaliste, ancré dans notre société. L'histoire soulève des questions entre autres sur l'anorexie et l'insomnie, fléaux de notre époque contemporaine. La réécriture de *Peau d'Ane* propose aussi des interprétations personnelles de l'auteur qui voit dans la parole un moyen de guérison.

Dans la réécriture du *Vaillant Petit Tailleur*, la multiplication des points de vue permet de percevoir la réalité de façon plus nuancée, plus objective et plus large. A travers cette lecture, nous apprenons à considérer le réel sous plusieurs angles, au lieu de nous cantonner à une vision pauvre et restrictive. Le lecteur s'extasie devant la prose exubérante de l'auteur tout en restant critique et distancié, aidé par l'ironie omniprésente des propos.

Les visées des réécritures de contes ne sont donc pas si éloignées de celles des récits traditionnels. La littérature gardera toujours sa vocation de « chercheur de sens ». Par le biais de l'écriture, la réalité s'éclaire de lumières nouvelles. La lecture restera encore longtemps un moyen d'exploration du réel, et les lecteurs d'hier, d'aujourd'hui et de demain ne se laisseront pas d'y chercher des clefs d'interprétation, pour mieux se comprendre eux-même, et pour mieux approcher la complexité du monde.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

1.1. Contes traditionnels

Grimm, *Contes*, Paris, Hachette, 2003, p. 43-49

Perrault Charles, « Préface » des *Contes*, 1694

Perrault Charles, *Contes*, Paris, Flammarion, 2006, 226 p.

1.2. Réécritures contemporaines

Angot Christine, *Peau d'Ane*, Paris, Stock, 2003, 91 p.

Chevillard Eric, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Lonrai, Editions de minuit, 2003, 266 p.

2. OUVRAGES GENERAUX

2.1 Textes théoriques et critiques

Amalvi Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature jeunesse*, « Mémoire présenté en maîtrise d'études littéraires », Montréal, 2008, 97 pages

Ariès Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Coll. Points (non paginé) cité par P. Péju

Aubrit Jean Pierre, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997, non paginé

Belmont Nicole, *Poétique du conte*, « essai sur le conte de tradition orale », Gallimard, collection Le langage des contes, 2002, 237 p.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier, Paris, Laffont, 1976, 455 pages

Boyes Dennis, *Initiation et sagesse des contes de fées*, Albin Michel, Paris, 1988, 180 p.

Brasey Edouard, *Vivre la magie des contes*, « Comment le merveilleux peut changer notre vie », Albin Michel, 1998, 338 p.

Bricoud Bernadette, *La clé des contes*, Lonrai, Seuil, 2005, 212 pages

Calame-Griaule Geneviève, *Le renouveau du conte*, « The revival of storytelling », CNRS Editions, Gap, 1999, 449 p.

- Carlier Christophe, *Le clef des contes*, « thèmes et études », Ellipses, 1998, 86 p.
- De la Genardière Claude, *Encore un conte ?, Le petit chaperon rouge à l'usage des adultes*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Littérature jeunesse », 1993, 147 p.
- De palacio Jean, *Les perversions du merveilleux*, Segquier, 1993
- Durvye Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, « réseaux », 2003, 135 p.
- Echenoz Jean, Toussaint J. Philippe, Chevillard Eric, *Le roman ludique*, Bessard – Banquy, presse universitaire du septentrion, Paris, 2003, 267 p.
- Eliade Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, “Idées”, 1963, non paginé
- Escarpit Denise, Vagné-Lebas Mireille, avec la collaboration de Coitit-Godfrey Janie, « Le conte : permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette jeunesse, 1988, 193 p.
- Flahault François, *L'interprétation des contes*, Denoël, Paris, 1988, 295 p.
- Freud Sigmund, *Totem et tabou*, Traduit de l'allemand par Samuel jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, 226 pages
- Feud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Presses universitaires de France, 1967, Paris, 527 p.
- Garat Anne-Marie, *Une faim de loup*, « Lecture du Petit Chaperon Rouge », Actes Sud, Lonrai, 2004, 224 p.
- Genette Gérard, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 559 p.
- Gignoux Anne-Claire, *La réécriture, formes, enjeux, valeurs*, «Autour du nouveau roman », Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 2003, 183 p.
- Girard, Aline, « *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », mémoire de première année de Master, département de lettres modernes, Université de Picardie Jules Verne (Amiens), 2005, 61 p.
- Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique, 1990, 224 p.
- Hennig Jean-Luc, *Apologie du plagiat*, Gallimard, 1997, 144 p.
- Humières (D') Catherine, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, « Littératures », Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2008, 315 p.

Jacques Georges, *Recherches sur le conte merveilleux*, « Travaux de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Louvain », Louvain la neuve, 1981, 199 p.

Jarrety Michel, *Lexique des termes littéraires*, Librairie générale française, Paris, 2001, 475 p.

Kaës René, Jean Perrot, *Contes et divans*, « Les fonctions psychiques des œuvres de fiction », Dunod, Paris, 1984, 212 p.

Laveyssière Marie-Thérèse, cite Sigmund Freud, *Choix de textes*, « Psychology », 2003, 248 pages

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

Mabille Pierre, *Le miroir du merveilleux*, Sagittaire, Paris, 1940, (réédition Éditions de Minuit, 1977)

Mespoulet Aude, *Contes et contenance*, « L'atelier conte à visée thérapeutique », DESS de psychologie de l'enfance et de l'adolescence, Université de Toulouse Le Mirail, 2001-2002, 161p.

Mortier D., Guillerm J.P., Dahl E., Bessière J., *Contes faits et défaits*, « Centre d'études sur le roman et le romanesque », Université de Picardie, Amiens, 1979, 43 p.

Mourey Liliane, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978, p

Péju Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, R. Laffont, « Réponses », 1981, 279 p.

Péju Pierre, « Fidélité et création chez les frères Grimm », dans *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001 (non paginé)

Péju Pierre, *L'archipel des contes*, Aubier, 1989, 195 p.

Perrot Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, Edition du cercle de la librairie, 1999, 400 p. (97-103)

Perrot Jean, *Les métamorphoses du conte*, P.I.E-Peter Lang, Presses Interuniversitaires Européennes, Bruxelles, 2004, 389 p.

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

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

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

Simonsen Michèle, *Le contes populaire français*, Presses universitaires de France, Paris, 1981, 124 p.

Soazig Hernandez, *Le Monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan, La Librairie des humanités, 2006, tiré du site www.fabula.org/revue/document2448.php

Soriano Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, 491 p.

Valière Michel, *Le conte populaire*, Paris, Armand Colin, « Approche socio-anthropologique », 2006, 168 p.

Von Franz Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées*, Ed. La fontaine de pierre, 1979, (cité par Péju)

Von Franz Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, traduit par Francine Saint René Taillandier avec la collaboration de Jacqueline Blumer, Albin Michel, 1995, 634 p.

Zipes Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, « Etude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse », traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot, 1983, 243 p.

2.2. Textes littéraires

Angot Christine, *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999, 190 p.

Bachelard, *Poétique de la rêverie*, P.U.F, 1960, (non paginé), cité par P. Péju

Gougaud Henri et Bruno de la salle, *Le murmure des contes*, « textes et voix », Desclée de Brouwer, Paris, 2002, 289 p.

Novalis, *Œuvres complètes*, tome II , Gallimard, p.404, fragment 206 (cité par P. Péju)

2.3. Articles

Chevillard Eric, *Des crabes, des anges et des monstres*, entretien avec Mathieu Larnaudie, in *devenirs du roman*, ed. Inculte/ Naïve, 2007

Roche Anne, *Démolir Chevillard ?*, Université de Provence, publié sur Fabula le 22/06/08

3. SITES INTERNET

http://www.eric-chevillard.net/e_pagedeslibraires.php

<http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indinter.htm>

www.cercle-enseignement.com/PDF/dossiers_mots/dossierthema-Mots34.pdf

http://remue.net/article.php?id_article=602

[http://www.litterales.com/document--750--litterature-_-Le Pouvoir des Fables.html](http://www.litterales.com/document--750--litterature-_-Le_Pouvoir_des_Fables.html)

<http://classiques.uqac.ca>

<http://www.bourillon.name/spip.php?article12>

<http://www.momes.net/contes/peaudane/peaudane.html>

http://pjd31.free.fr/memoire_dess_aude_mespoulet.pdf

http://ifsi.ch-hyeres.fr/IMG/html/Hansel_Gretel.htm

www.amazon.fr/Génie-alpages-Au-loup/dp/2205042637

<http://www.cairn.info/search.php>

<http://www.fabula.org/revue/document2448.php>, revue

www.cercle-enseignement.com/PDF/dossiers_mots/dossierthema-Mots34.pdf

http://remue.net/article.php?id_article=602, [Guénaél Boutouillet](#) , « oreille rouge, c'est Eric Chevillard » 2005

<http://www.ac-creteil.fr/crdp/telemaque/comite/contes.htm>, sur les réécritures de contes