

RÉÉCRIRE, RECONFIGURER, CRÉER
En LITTÉRATURE de JEUNESSE
FRANCOPHONE

Dirigé par Bochra CHARNAY

SOMMAIRE

INTRODUCTION, Bochra CHARNAY, *Universités d'Artois et de Lille*, p. 2.

Marie-Agnès THIRARD, *Université de Lille*,
De Perrault à Amélie Nothomb, l'histoire de (*la*) Barbe Bleue, p. 6.

Thierry CHARNAY, *Université de Lille*
De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix, p. 15.

Bochra CHARNAY, *Universités d'Artois et de Lille*
Peau d'Âne au Maghreb : une réécriture du non-dit ou de l'indicible, p. 29.

Danièle HENKY, *Université de Strasbourg*
Le petit prince retrouvé. Lettre ouverte de Jean-Pierre Davidts à Antoine de Saint-Exupéry, p. 45.

Marie-Hélène GRIVEL, *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*
Marie-Claire Daveluy au pays des contes ou quand Charles Perrault et la Comtesse de Ségur se rencontrent au Canada-français, p. 55.

Karine BEAUDOIN, *University of Western Ontario, CANADA*
Adaptation de contes folkloriques pour la jeunesse franco-ontarienne, p. 68.

Pierre-Alexandre BONIN, *Université du Québec, Montréal, CANADA*
Loup y es-tu ? Que fais-tu ?, p. 81.

INTRODUCTION

Pour Antoine Compagnon « Écrire, [...] c'est toujours récrire »¹, soulignant très explicitement l'opération de retour inéluctable que présuppose l'acte scriptural. En effet, l'écriture en tant que création nécessite des reprises multiples qui touchent à la forme et au sens et qui visent essentiellement l'amélioration du texte. Il s'agit certes ici de l'acception première de la réécriture telle que définie par le *Trésor de la langue française*, mais le concept manifeste d'autres dimensions que ce dossier se propose d'explorer. Ainsi, elle recouvre tout procédé de reconfiguration selon lequel un écrivain reprend à son compte un ensemble d'intertextes antérieurs ou contemporains, issus de la tradition orale ou de l'univers lettré qu'il recompose selon sa sensibilité personnelle. Le texte en contient d'autres, lus, entendus ou écrits. Non clos sur lui-même, il possède une aptitude à la manipulation-reformulation. Il est pour Roland Barthes « *scriptible* » et non seulement « *lisible* », entendant par là « les produits (et non les productions) [qui] forment la masse énorme de notre littérature »².

Ce texte « *scriptible* » qui est « une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés »³, s'ouvre à une diversité de reconfigurations textuelles, iconographiques ou transmédias. Il autorise une lecture interprétative dans son acception nietzschéenne : « [ne pas] donner [au texte] un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre) [...] au contraire apprécier de quel pluriel il est fait »⁴. Le lecteur qui nous concerne ici est l'enfant ou l'adolescent, sa compétence réside dans sa capacité à percevoir les lignes ou les images, mais aussi au-delà. Ainsi, il fait émerger cette pluralité du texte, en réunissant les divers fragments ou intertextes qui le composent, où se conjoignent ces bribes éparses puisées dans sa culture personnelle, pour l'éclairer d'une signification nouvelle.

Cette littérature est fondamentalement riche de sa diversité générique, thématique et poétique. Quand un écrivain crée, détourne ou se réapproprie un écrit, il adjoint sa voix à celles qui l'ont précédé et instaure avec elles un dialogue continu. Cette pluri-vocalité transparaît nettement dans les articles proposés par les contributeurs. Ces études montrent que les relations entretenues entre la culture source et celle d'accueil varient en fonction de paramètres historiques, sociaux, et idéologiques. D'un côté se dessinent des filiations qui s'inscrivent dans un mouvement de perpétuation des normes et des valeurs de la culture française. De l'autre transparaît une volonté de rupture, une remise en cause de la légitimité dont il faut se démarquer. Certaines réécritures parodiques d'œuvres patrimoniales⁵ sont très

¹ Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 34.

² Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses

explicités à cet égard, car elles subvertissent le code scriptural, esthétique et axiologique d'origine au profit d'un ancrage dans la culture locale. Toutefois, quelle que soit la nature de ce lien, il ne peut se réduire à une simple vision dichotomique, il est complexe et mobile. Les littératures francophones de jeunesse, mettent en évidence cette variabilité, cette mouvance tributaire de leur espace d'émission et en grande partie, des normes dominantes.

Marie-Agnès THIRARD commence par une réécriture, « de l'ordre du transcodage littéraire », réalisée par Amélie Nothomb, laquelle fait basculer le conte (*La Barbe bleue* de Perrault) dans l'univers du roman (*Barbe bleue*). Elle fait remarquer que la fidélité au conte source n'est qu'apparente et qu'un écart se manifeste déjà dans le choix du nom de l'héroïne : Saturnine en allusion au monstre saturnien. Ce glissement suggère une inversion des rôles entre bourreau et victime. Ce récit en expansion est enrichi de nombreux dialogues rehaussant la compétence conversationnelle et l'art de la séduction du *Barbe bleue* moderne. Le motif de l'interdit est préservé, bien que décalé de manière à empêcher la séquence finale de la sanction. L'auteure belge se joue des codes du genre en se livrant à un va-et-vient entre merveilleux et réalisme, proposant ainsi une forme de féerie romanesque aux relations intertextuelles récurrentes avec l'hypotexte et d'autres écrits antérieurs. Elle « multiplie les procédés de réactualisation » et offre une lecture à deux niveaux pour les plus initiés.

Thierry CHARNAY, quant à lui, examine une réappropriation récente de Charles Perrault par Tahar Ben Jelloun parue en 2014 sous le titre évocateur *Mes contes de Perrault*. Il s'interroge sur la « polyphonie constitutive » et l'entrelacement des voix ; sur les modalités de leur présence, leur raccordement, leur hiérarchisation. Il analyse, dans une optique sémiologique, les divers processus mis en place et l'impact de la transposition dans un univers fictionnel et culturel différent. Par l'observation des spécificités discursives et stylistiques, il entreprend un voyage symbolique dans la langue du texte réécrit ; dans le temps et l'espace de sa reconfiguration. Le « sur-ancrage référentiel » atteste cette volonté et invite à une lecture-dépaysement. Toutefois, à vouloir trop s'éloigner du conte source et chercher à lui donner une identité autre, on finit par mettre en péril ses particularités génériques : comme dans le *Chat botté* de Ben Jelloun on « le transforme en anti-contes, contestant le merveilleux, le tournant en dérision. »

Dans le même mouvement, Bochra CHARNAY étudie le transfert de *Peau d'Âne*, vers la littérature d'enfance et de jeunesse au Maghreb, dans trois traductions distinctes. Au préalable, elle rappelle que l'hypotexte a été lui-même l'objet d'une réécriture. Perrault a puisé dans « un entrelacs d'intertextes » issus à la fois de la tradition et de l'univers lettré, en particulier chez son prédécesseur Basile. Le travail sur les trois livrets illustrés, souvent accompagnés d'un dispositif pédagogique, vise essentiellement à expliciter la stratégie déployée par l'énonciateur-traducteur pour conformer le conte

Universitaire Blaise-Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, p. 14 : « la patrimonialité d'une œuvre serait liée à ses effets de résonance et, entre autres, à son retentissement comme intertexte ».

occidental aux normes esthétiques et éthiques de sa culture propre. Cette démarche nécessite le recours à divers types de « textualisation » allant de l'ellipse narrative à la surenchère, ce qui métamorphose le sens et la symbolique. La « rhétorique du non dit ou de l'indicible » qualifie ce processus scripturaire dominant, où le motif de l'inceste est détourné, voire passé sous silence produisant un conte totalement acculturé, éloigné des « attentes » de l'enfant maghrébin du XXI^e siècle.

Danièle HENKY s'intéresse à une réécriture québécoise du Petit Prince de Saint-Exupéry, à savoir *Le petit prince retrouvé* de J.-P. Davidts, qui s'inscrit dans le mouvement innovant de la littérature de jeunesse cherchant depuis la Révolution Tranquille à « s'affranchir de l'emprise française » et à encourager les productions autochtones. Même si paradoxalement, l'écrivain, en reprenant un « des plus célèbres ouvrages français », apparaît comme un « continuateur », il se situe bien du côté de la rupture. Elle indique les modulations fondamentales opérées, la pertinence des « parallélismes » qu'elle déjoue ; déconstruit, pour en montrer non les signes d'une fidélité, mais ceux d'une émancipation. Entre poésie et sarcasme, se dessine un « portrait-charge » de la société québécoise actuelle que le jeune lecteur peut découvrir et apprécier. Ainsi, loin d'être un prolongement contrairement à ce que le titre suggère, c'est un dépassement du « texte-modèle » et un renouvellement de sa dimension sémantique.

Marie-Hélène GRIVEL revient sur un moment crucial de la littérature de jeunesse au Canada, celui de sa genèse ; elle présente Marie-Claire Daveluy, pionnière en la matière, avec *Les Aventures de Perrine et Charlot* qui consacre « l'émergence du héros-enfant » et contribue de façon très nette à la naissance d'une littérature nationale, libérée « du modèle hégémonique français » et permettant de « lutter [...] contre l'invasion des Comics américains ». Elle explore la trilogie de cette auteure devenue « passeur de culture » : *Le Filleul du roi Grolo*, *Au Pays des belles histoires* et *La Révolte des sorcières*. Le premier est un conte de fées qui « se saisit des codes européens » par le biais de nombreux emprunts à Perrault et à la Comtesse de Ségur pour « créer de toutes pièces des héros nationaux » ; le deuxième relève de la transfictionnalité donnant une vision du merveilleux européen transposé en terre canadienne. Le dernier livre accorde plus de place au folklore canadien et répond à la préoccupation de créer un espace dédié à la littérature de jeunesse canadienne et de valoriser un patrimoine culturel.

Karine BEAUDOIN considère « l'adaptation des contes folkloriques pour la jeunesse franco-ontarienne ». Elle se base notamment sur « l'enquête » de Germain Lemieux, le « gardien de [cette] mémoire » dont les enregistrements ont donné lieu à une publication substantielle, *Les Vieux m'ont conté*, comprenant « deux versions écrites », un remaniement et une transcription ; puis à une reprise récente par Françoise Lepage, « une auteure prolifique », qui en a prélevé quelques-uns et les a modifiés à destination des enfants. Tous deux, à plus de cinquante ans d'écart, se sont centrés sur l'accessibilité accordée à « un lectorat cible ». Elle passe par les « théories de l'adaptation », recense

les « quatre modulations » qui se sont profilées et suggère « une lecture synoptique » du conte emblématique, *Le bon Devineur*, qui concentre tous les enjeux de langage. La comparaison des trois l'amène à repérer les variations provenant des suppressions, des ajouts et des « déplacements » qui influent sur « la construction des personnages » et « la fibre narrative ».

Enfin, [Pierre-Alexandre BONIN](#) se penche sur la reconfiguration d'une figure archétypale, celle du loup, et décèle toutes les mutations qui ont un impact sur son statut, dans sept albums de la sphère francophone (France, Belgique et Québec). *Le Loup sentimental* de Geoffroy de Pennart ; *Le Loup qui découvrait le pays des contes* d'Oriane Lallemand et Éléonore Thuillier ; *Loup, que fais-tu ?* d'Yveline Méhat et Laure Du Faÿ ; *C'est Moi le plus fort*, *C'est Moi le plus beau* et *Le plus Malin*, trois réalisations de Mario Ramos ; et *Le Loup dans le livre* de Mathieu Lavoie. Il insiste sur la notion de « renouvellement » du conte pour ensuite se focaliser sur celle du « détournement » et s'interroger sur les « modes opératoires ». Il parvient à dégager deux tendances majeures pour six d'entre eux. La représentation de l'« anti(héros) » autour duquel se construisent les péripéties du récit ; la désacralisation, grâce à l'humour, du stéréotype du prédateur. Tandis que le dernier s'appuie sur la « prédésignation conventionnelle », accentuant ainsi « la potentialité de telles réécritures ».

Bochra CHARNAY

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

DE PERRAULT À AMÉLIE NOTHOMB, L'HISTOIRE DE (LA) BARBE BLEUE

Marie-Agnès THIRARD

Université de Lille

L'univers des contes relève à la fois de la tradition populaire et de la culture savante. Au fil des siècles, il a gagné ses lettres de noblesse en particulier à la fin du siècle de Louis XIV, à travers la mode des contes de fées et leur métamorphose littéraire. Cette vogue se décline alors selon deux versants, l'un au masculin illustré par Perrault, l'autre au féminin avec Mme D'Aulnoy¹ et bien d'autres écrivaines. On a parfois cru au fil des vicissitudes du temps et de l'évolution de nos sociétés que ces récits du temps passé pouvaient être enfouis dans les oubliettes de l'histoire, voire relégués dans les limbes de la littérature de jeunesse, laquelle malgré un engouement récent suscite encore un regard dédaigneux ! Certes force est de reconnaître la survie incontournable de certains héros dont les versions filmiques, plus ou moins fidèles, crèvent les écrans. Mais il est un conte un peu tombé en désuétude qui a donné lieu à une réécriture romanesque en 2012, destinée au lecteur adulte et initié : il s'agit de *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb².

Rappelons que l'on peut considérer le conte de Charles Perrault, *La Barbe bleue*, paru en 1697³ comme l'hypotexte de cette romancière belge contemporaine dont les livres rencontrent un succès certain, relayé dans les médias. Dans le conte du célèbre académicien, un homme plusieurs fois veuf, riche, mais à l'aspect peu flatteur, épouse une jeune noble, mais désargentée, ce qui correspond aux mœurs de cette fin du grand siècle. Les remariages étaient la norme, unissant très souvent une jeune fille à un individu plus âgé. Un contrat implicite impliquait cependant que cette femme puisse devenir veuve à son tour et conquérir ainsi sa liberté, car elle ne dépendait plus de la tutelle d'un père ni de celle d'un mari ; Célémène serait stupide d'écouter Alceste⁴ et de se laisser séduire ! Plus d'une femme chercha à accélérer un processus naturel de vieillissement et « l'Affaire des poisons » est là pour nous le rappeler ! Mme D'Aulnoy, elle-même, fomenta un complot pour se débarrasser d'un mari gênant, en le faisant accuser de crime de lèse-majesté, ce qui suffisait à l'époque à avoir la tête tranchée. La conteuse échoua et fut même emprisonnée, mais l'on voit que les relations suggérées dans le conte de *La Barbe bleue* sont moins du ressort de la fiction que de la réalité sociologique et des jeux et enjeux

¹ Madame d'Aulnoy, *Contes de fées*, [Conte des fées, Paris, édition Claude Barbin, 1697], (éd. Constance Cagnat-Debœuf), Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », [2008] 2013.

² Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, Paris, [Albin Michel, 2012] La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2014.

³ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, [Histoires ou Contes du temps passé, édition Claude Barbin, 1697], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 147-154.

⁴ Molière, *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux*, Paris, Jean Ribou, 1667.

du mariage. Celui-ci était d'ailleurs souvent une association de sacs d'écus, motif récurrent dans les contes. La Barbe bleue introduit donc sa jeune épouse dans une demeure qui semble correspondre au grand confort de l'époque et même à un certain luxe⁵, idée reprise dans le roman d'Amélie Nothomb. Le mari avant de partir en voyage pour régler quelques affaires, lui confie l'intégralité des clés. Elle peut toutes les utiliser sauf une, et l'interdit est clairement formulé⁶. La jeune femme accueille chez elle ses amis, mais manquant à ses devoirs d'hôtesse, elle se précipite comme dans une descente aux enfers vers la chambre interdite, et faillit d'ailleurs dans son excitation « se rompre le cou »⁷ dans les escaliers ! Après un moment d'hésitation, elle transgresse l'interdit, ouvre la porte et découvre progressivement un spectacle terrifiant : les corps suspendus ensanglantés des précédentes épouses infortunées. Mue par une frayeur que l'on peut aisément comprendre, elle laisse choir la clé sur laquelle apparaît une tache de sang indélébile. Quand la Barbe bleue revient, évidemment il réclame les clés, et inévitablement la condamne à une mort certaine. Il s'ensuit une séquence qui pour le moins entretient le suspense, la jeune femme demandant un temps pour se préparer à mourir par la prière – ce qui correspond à un ancrage sociologique dans la réalité de ce siècle, épisode qui remplace l'effeuillage à l'envers dans les versions orales populaires, où la jeune mariée remet un à un ses vêtements de noces avant de mourir. Lors de ce passage, la sœur Anne, dont on peut supposer qu'elle faisait partie de celles qui s'étaient invitées, intervient pour guetter l'arrivée des frères. Marc Soriano, avec humour, montre le caractère elliptique du texte de l'académicien en ces termes :

Prenons par exemple la scène de l'attente au haut de la tour. Dans telle version populaire, l'héroïne a chargé un chien fidèle d'appeler ses frères à l'aide. L'espérance de vie de l'héroïne est fonction de la vitesse du chien et de l'empressement de ses sauveurs. C'est un vrai film « à suspense » : il s'agit de savoir si le cheval de Zorro sera assez rapide, s'il ne tombera pas dans le ravin, si Zorro saura utiliser ses éperons, etc.

Dans notre version, rien de semblable. Les frères de l'héroïne ont annoncé leur visite pour aujourd'hui. De deux choses l'une : ou cette visite est prévue pour une heure déterminée et alors les deux sœurs devraient avoir les yeux fixés sur leur cadran solaire ou sur leur montre, ou bien cette heure n'est pas fixée à l'avance, ce qui semble être le cas.⁸

Quoi qu'il en soit, après un dialogue ponctué du célèbre refrain « *Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ?* »⁹ – donnant lieu à une réponse pour le moins imagée « *Je ne vois rien que le Soleil qui poudroie et l'herbe qui verdoie* »¹⁰ –, les deux frères cavaliers arrivent *in extremis*, ce qui tient du hasard objectif surréaliste, et transpercent le corps de ce mari indigne.

⁵ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*, « [...] ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère. »

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, [coll. « Bibliothèque des idées », 1968], coll. « tel », 1977, p. 164.

⁹ Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

Ce conte savamment écrit par Perrault de façon très concise, parfois quasi allusive, est en fait un conte d'initiation sexuelle et la tache de sang ineffaçable renvoie bien à la défloration : il s'agit moins de la curiosité des femmes que de leur infidélité potentielle et l'auteur suggère la cruauté de ces relations, mais en respectant le code des bienséances pour rendre ce récit acceptable par le lettré de l'époque vivant dans l'orbite de la Cour. Le schéma du conte populaire est cependant repris dans sa structure : la présence d'un interdit initial, la transgression, le passage par une phase de punition correspondant à la mort ou à l'approche de celle-ci. Phase d'épreuves suivie dans les versions christianisées du rachat avec intervention d'un sauveur : toute faute mérite le pardon après un temps de pénitence !

Qu'en est-il dans le roman d'Amélie Nothomb qui revendique déjà à travers son titre la filiation avec l'hypotexte de Perrault ? L'illustration de la page de couverture devrait alerter le lecteur. C'est l'auteure en personne qui s'affiche comme le personnage central et unique en créature troublante mi-fleur/mi-femme aux pétales et lèvres rouges¹¹, loin de la charmante victime. Effectivement, le schéma de l'interdit ne sera que partiellement respecté dans la réécriture. On le retrouve bien sous la forme de la chambre noire, mais contrairement à ce qui se passe dans la version de Perrault, l'interdit ne sera pas transgressé, rendant ainsi impossible la phase de punition et de rachat. Ce livre débute par l'histoire d'une jeune enseignante belge issue de la banlieue parisienne au revenu modeste et qui recherche un logement. Elle tombe sur une annonce particulièrement alléchante. Elle rencontre alors l'heureux propriétaire d'un superbe appartement situé dans les plus beaux quartiers de la capitale, don Elemirio Nibal y Milcar, descendant des grands d'Espagne, lequel sélectionne ses colocataires selon des critères assez mystérieux ; or les précédentes, car il s'agit toujours de femmes, ont étrangement disparu. Saturnine – dont le prénom, selon les jeux de l'onomastique, fait référence à Saturne, un monstre qui n'hésite pas à dévorer ses propres enfants, ce qui est prémonitoire d'un changement des rôles –, est immédiatement choisie. Un contrat est passé : un loyer dérisoire, 500 euros, pour vivre luxueusement au cœur de Paris, mais il subsiste une clause un peu inquiétante, celle de la chambre noire :

Enfin, il la mena jusqu'à une porte peinte en noir.

– Ceci est l'entrée de la chambre noire, où je développe mes photos. Elle n'est pas fermée à clef, question de confiance. Il va de soi que cette pièce est interdite. Si vous y pénétriez, je le saurais, et il vous en cuirait. (P, 12)

L'interdit est donc explicite et la tentation, d'autant plus forte que l'espace secret est accessible. Nous constatons que la réécriture, jusqu'alors assez fidèle, est de l'ordre du transcodage littéraire, car l'on passe du conte au roman. Celui-ci est beaucoup plus long (125 pages) et les descriptions assorties de force détails sont nombreuses, ce qui laisse place à la création d'un univers merveilleux. De

¹¹ Photographie Pablo Zamora/S Moda, éditions Conelipa ; Stylisme Francesca Rinciari.

manière paradoxale, en effet, même si le roman se veut réaliste et s'inscrit dans des lieux précis de la capitale, le merveilleux est omniprésent plus que dans le conte lui-même. Si l'on y réfléchit, *La Barbe bleue* de Perrault classé dans les contes de fées n'a rien de féérique : aucune intervention magique pour sauver la victime du monstre alors que les versions orales et populaires introduisaient des animaux reconnaissants sous forme d'adjuvants. Perrault aurait-il jugé ce genre de motif indigne de son lecteur lettré ? Aurait-il voulu écrire un conte de mise en garde ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un simple jeu littéraire destiné à amuser ce public de mondains auquel il s'adresse ? La morale toujours en décalage jette, avec un humour désabusé, un regard sur les mœurs du siècle :

AUTRE MORALITÉ

*Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
Et que du Monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé ;
Il n'est plus d'Époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible,
Fût-il malcontent et jaloux.
Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître.¹²*

Réflexion fortement ancrée dans une vision sociologique du mariage en cette fin du XVIIe siècle. Or, le roman contemporain utilise les techniques de création du merveilleux en les associant aux effets d'intertextualité. C'est ainsi qu'une Bentley (P, 13) avec chauffeur mise à la disposition de Saturnine fait office de citrouille-carrosse tandis qu'un monde où règnent raffinement et volupté attend la nouvelle colocataire. Caviar et homard sont au menu tandis que le champagne coule à flot au fil des repas cuisinés par le maître de ce « logement si fastueux » (P, 12) ! L'essayage de la « jupe Dom Pérignon » (P, 60) offerte à Saturnine, et confectionnée par Don Elemirio Nibal y Milcar, rappelle la réaction de la princesse dans *Peau d'Âne*¹³ : « Elle passa un temps interminable à contempler son reflet et surtout à caresser ce velours : elle en frémissait de plaisir. L'or de la jupe chatoyait autour d'elle. » (P, 59) Saturnine évolue donc dans ce topos du pays merveilleux caractéristique du conte féérique. De plus, L'écrivaine s'amuse à insérer le motif du mariage royal le vouant d'emblée à l'échec¹⁴, mais

¹² Charles Perrault, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 154.

¹³ Charles Perrault, *Peau d'âne*, dans *Contes*, *op. cit.*, p. 106 : « Elle se dégrassait, puis ouvrait sa caissette,/[...] Devant son grand miroir, contente et satisfaite,/De la Lune tantôt la robe elle mettait,/Tantôt celle où le feu du Soleil éclatait,/Tantôt la belle robe bleue/Que tout l'azur des Cieux ne saurait égaler, »

¹⁴ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, *op. cit.*,

« – [...] Maintenant que vous connaissez mes talents culinaires, voulez-vous m'épouser ?

[...] – On n'épouse pas pour un gâteau.

Le motif serait joli.

De toute façon, moi, je n'épouse pas. Ni vous, ni personne. [...] Mon absence de désir matrimonial, c'est ma chambre noire à moi. » (P, 41).

insiste surtout sur celui du désir et de l'attrance. Car elle finira par s'éprendre de cet homme inquiétant, dont l'entreprise de séduction repose sur une casuistique amoureuse néanmoins performante. Elle en vient même à le considérer comme non coupable de la mort des autres femmes, cédant ainsi après une résistance farouche aux arguments de cet Espagnol cultivé et doué pour l'art de la conversation galante qui alimente de nombreux dialogues inexistant dans le conte, mais fort développés dans le roman.

Cependant, ce merveilleux est bien ancré dans notre société du XXI^e siècle : la réactualisation est en effet une des techniques utilisées à bon escient par Amélie Nothomb. L'appartement parisien comprend une cuisine « titanesque et moderne » (P, 12) pourvue d'un frigo (entièrement dévolu à Saturnine). Le « remplacement [qu'elle effectue comme professeur] à l'École du Louvre » (P, 11), le cimetière de Charonne (P, 65), le métro de la Tour-Maubourg (P, 13), le VII^e arrondissement (P, 36) sont autant de repères actuels. D'ailleurs elle se transforme non en héroïne de récit féerique, mais plutôt en enquêtrice et en justicière, métamorphosant le conte en une variante de thriller très prisé dans notre littérature contemporaine. Le texte à dévoilement progressif favorise l'interaction avec un lecteur converti et actif, digne *lector in fabula* dont la curiosité est aiguïlée ! Première question : quel est le mystère de la chambre noire ? Clin d'œil à l'art de la reproduction d'images, mais aussi à celui du roman policier. Effectivement, la pièce, dans laquelle Saturnine pénétrera avec le supposé *serial killer*, ne contient que des photographies esthétisées de femmes, sorte de collection très particulière. Deuxième question ? Que sont-elles devenues ? Sont-elles mortes ou vivantes ? Sinon où est leur corps ? Don Elemirio Nibal y Milcar est-il responsable de leur disparition ? S'agit-il d'une suite d'accidents, ou de meurtres en série ? Si oui, y a-t-il ou non préméditation ; y a-t-il ou non circonstances atténuantes ? Dès lors les révélations s'enchaînent. Ce qui aurait dû être un simple cabinet de collectionneur est équipé d'un mécanisme de refroidissement. Le décès de la première femme est inopiné : celle-ci a bel et bien transgressé l'interdit, prisonnière d'une chambre froide qui ne s'ouvre que de l'extérieur. Fin atroce, s'il en est, que Don Elemirio Nibal y Milcar aurait pu éviter s'il n'avait été plongé dans une de ses saines lectures favorites, celle de l'*Ars magna* de Lulle en latin, de surcroît ! Il la photographie dans sa rigidité qu'il trouve d'une beauté fascinante. C'est alors que tout bascule. On passe de la cause accidentelle à l'exécution, car les colocataires qui se succèdent transgressent l'interdit et sont fatalement congelées sans qu'il intervienne. Il se borne à compléter sa collection colorée ! Or il ne lui manque qu'un portrait avec le jaune éblouissant qui correspond à la « Jupe champagne » (P, 60) dont il a fait don en connaissance de cause à Saturnine. Pour elle il a « [...] inventé le 87° jaune [...] créé par [un] procédé mathématique appelé asymptote. » (P, 83)

Mais Saturnine déjoue le piège habituel ; elle n'a en aucun cas l'intention de se muer en victime. On constate donc au fil de la réécriture non seulement une réactualisation, mais une inversion des

rôles ; c'est elle qui devient le maître du jeu. D'ailleurs lors d'une conversation un peu vive, elle brandit un couteau en le menaçant, reprenant ainsi l'attitude terrible de la Barbe bleue dans le conte de Perrault. Saturnine le pousse à la photographie, mais en aucun cas, elle n'acceptera de voir son portrait prendre la neuvième et dernière place. Alors que Don Elemirio Nibal y Milcar décide de lui faire visiter la chambre interdite, elle ne manque pas d'aplomb :

- Je ne comprends pas, soupira-t-il. Vous aimez les photos que j'ai prises de vous ?
- Je les aime trop pour qu'elles soient exposées dans ce lieu sinistre.
- Sinistre, ce sanctuaire de l'amour ?
- On dirait le frigo d'un boucher. (P, 122)

La proie devient bourreau de manière inéluctable :

- Saturnine n'hésita pas une seconde : elle quitta la pièce d'un bond, remit en marche le dispositif cryogénique et ferma la porte. Adossée à cette dernière, elle attendit.
- Saturnine ? finit-elle par entendre.
 - Je suis là, dit-elle en pensant que c'était la première fois qu'il l'appelait par son prénom.
 - Il n'y a pas moyen d'ouvrir de l'intérieur.
 - Je m'en doute. Sinon, vos huit femmes ne seraient pas mortes.
 - Pourriez-vous me libérer, s'il vous plaît ?
 - À une seule condition : que vous prêtiez serment de laisser vide l'emplacement de la couleur jaune.
 - Je suis incapable de mentir. Je ne peux pas prêter ce serment.
 - Donc, vous choisissez de mourir. (P, 122)

Son attitude est particulièrement ambivalente. Elle emporte une bouteille de « Krug-Clos du Mesnil 1843 » et « deux flûtes de cristal de Tolède ». Mais « Avant de partir, elle posa ses lèvres sur la porte noire, à l'endroit où s'appuyait la nuque du condamné » (P, 123). Elle marche pour ne pas succomber à la tentation de libérer l'homme qu'elle s'était mise à aimer, puis contacte son amie d'enfance, Corinne, pour qu'elle vienne partager le champagne millésimé. Attitude ambiguë ou juste vengeance des autres femmes, on peut parler de coup de fouet final pour ce retournement de situation, à la fois prévisible et imprévisible qui se rapporte plus à l'art de la nouvelle qu'au conte. Dans le texte de Perrault, la victime est elle aussi épargnée, mais grâce à l'intervention de sauveurs, déclinée au masculin. Compte tenu de la condition féminine au XVIIe siècle ce sont les frères qui jouent le rôle de vengeurs. Saturnine, à l'inverse, n'en a eu nul besoin ; c'est elle-même qui se charge de rendre justice, ne devant sa liberté qu'à elle seule. Même si son destin revêt une part de mystère :

- Près de la station de métro, elle avisa un banc public et s'y assit pour l'attendre. Devant elle, il y avait les Invalides dont la coupole venait d'être redorée à la feuille. Un éclairage idéal en rehaussait la lumière. La jeune femme eut tout le temps d'admirer cette splendeur.
- À l'instant où don Elemirio mourut, Saturnine se changea en or. (P, 125)

Achèvement que l'on peut interpréter comme une métamorphose majestueuse, pareille à celles des contes merveilleux (une fusion ?) ou un pur effet de lumière l'auréolant.

Ce roman d'Amélie Nothomb est à l'image de nos sociétés : le temps n'est plus où la Barbe bleue régnait en maître ! Quant à la sœur Anne, il y a belle lurette qu'elle n'attend plus en haut de sa tour l'arrivée hypothétique d'éventuels sauveurs. Perrault qui avait écrit déjà l'*Apologie des femmes*¹⁵ n'avait pas prévu une évolution aussi radicale. Ce récit que l'on pourrait qualifier de féministe ne se contente pas de la réactualisation ou d'une *Grammaire de l'imagination*¹⁶ par l'inversion des rôles narratifs, procédés que l'on rencontre dans nombre de versions filmiques des contes ou de réécritures en ouvrages destinés à la jeunesse. Son originalité repose surtout sur un style très personnel, un art d'écrire savant et poétique. La référence au seul hypotexte n'est pas suffisante pour lire de manière jouissive un tel livre. Les effets d'intertextualité dépassent le cadre du palimpseste et recourent à plusieurs registres culturels. Le nom même de Barbe bleue est déjà révélateur : Don Elemirio Nibal y Milcar se réfère au système social de la société espagnole avant la guerre civile du début du XXe siècle : n'est pas grand d'Espagne qui veut et le héros ne manque pas de le souligner :

- Je suis don Elemirio Nibal y Milcar, grand d'Espagne.
- Oh, ça va ! Ça n'impressionne que vous, ces rodomontades !
- Détrompez-vous. Des hordes de femmes seraient capables de tout pour porter ce nom. La crise économique a exalté encore davantage le prestige de l'aristocratie. (P, 34)

Mais l'usage de l'onomastique nous incite aussi à nous souvenir des guerres puniques racontées par l'historien latin Salluste et des célèbres chefs carthaginois qui luttèrent contre Rome : Hannibal et Hamilcar. Le point culminant est atteint lorsque sont évoqués les noms des huit autres femmes :

- Chaque femme appelle un vêtement particulier. Il faut une suprême attention pour le sentir : il faut écouter, regarder. Surtout ne pas imposer ses goûts. Pour Émeline, ce fut une robe couleur de jour. Ce détail du conte *Peau d'âne* l'obsédait. Encore fallait-il décréter de quel jour il s'agissait : un jour parisien, un jour chinois, et en quelle saison ? Je dispose ici du *Catalogue universel des coloris*, taxinomie établie en 1867 par la métaphysicienne Amélie Casus Belli : une somme indispensable. (P, 62)

L'effet d'intertextualité s'élargit donc et vise un autre conte de Perrault tandis que la mise en abîme de l'auteure s'appuie sur l'autodérision. L'inventaire morbide se poursuit :

- Pour Proserpine, ce fut un chapeau claqué en dentelle de Calais [...] Séverine, une Sévrienne un peu sévère, avait la délicatesse d'un Sèvres ; j'ai créé pour elle la cape catalpa, dont l'étoffe avait le bleu subtil et le tombé des fleurs de cet arbre au printemps. (P, 62)

¹⁵ Charles Perrault, *L'Apologie des femmes [1694]*, Paris, Hachette Bnf, coll. « Littérature française », 2013.

¹⁶ Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, [tr. Roger Salomon], [Torino, 1973 ; Paris, Messidor, 1979], Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde, coll. « Contre-allée », 2010.

Si le chapeau de Proserpine, déesse captive des enfers, évoque les créations merveilleuses et improbables des contes, les variations verbales et poétiques sur Séverine sont plus intéressantes. Outre le fait que tous ces prénoms de femmes produisent des rimes en « -ine », il faut ajouter les autres associations sonores en sifflantes et les rapprochements sémantiques (« Sévrienne/sévère/Sèvres... ») Cette allusion échappe à qui ne connaît pas l'existence de l'École Normale Supérieure de Sèvres, évidemment. La liste continue : « Incarnadine était une fille du feu : cette créature nervalienne méritait une veste flamme, véritable pyrotechnie d'organdi. Quand elle la portait, elle m'incendiait. » (P, 62) L'intertextualité suppose donc un lecteur cultivé, susceptible d'apprécier la richesse lexicale, mais aussi de se référer à l'œuvre de Gérard de Nerval *Les Filles du feu*¹⁷. Passons sur Térébenthine qui « avait écrit une thèse sur l'hévéa ». Venons-en à Mélusine : « [qui] avait les yeux et la silhouette d'un serpent : je la complétais d'un fourreau sans manches, à col roulé, qui descendait jusqu'aux chevilles. J'ai failli apprendre à jouer de la flûte pour la charmer, quand elle était ainsi vêtue. » (P, 62-63) Au-delà de l'allusion aux charmeurs de reptiles, il y a la légende de Mélusine, protectrice de la famille des Lusignan qui firent croisade et régnèrent sur Chypre. Elle se transformait en serpent et interdisait bien entendu qu'on puisse la découvrir ainsi métamorphosée. Mais il faut connaître la littérature courtoise du Moyen-Âge pour mesurer la finesse de l'écriture d'Amélie Nothomb. Albumine dont le chemisier « coquille d'œuf au col meringue » (P, 63) renvoie à la « passion théologique [que Don Elemirio Nibal y Milcar a] pour les œufs » (P, 23) et terminons cet inventaire à la Prévert avec Digitaline : « [...] une beauté vénéneuse, j'ai inventé pour elle le gant mesureur. De longs gants de taffetas pourpre qui remontaient au-delà du coude et que j'avais gradués pour illustrer l'adage latin de Paracelse "*Dosis sola facit venenum*"... » Que la romancière, consciente de la perte de nos Humanités, prend la peine de traduire : « Seule la dose fait le poison » (P, 63). Elle évoque à demi-mot la forme de cette fleur vénéneuse à la couleur pourpre du latin *digitalis purpurea*. La création poétique provient donc bien simultanément du son et du sens. Saturnine – au nom de famille loin d'être anodin « Puissant » (P, 11) – aurait naturellement dû parfaire la liste de ces figures féminines au risque de voir cette nouvelle ogresse dévorer son prédateur ! Enfin le jaune exceptionnel qu'elle incarnerait dans cette collection amène un autre lien textuel avec *La Princesse de Clèves* ainsi développé par Don Elemirio :

Bref, le duc de Nemours porte les couleurs de la princesse de Clèves, et c'est ainsi qu'elle se sait aimée de lui. Plus loin, Nemours l'observe, dans sa chambre, en train de nouer des rubans de ce même jaune autour de la canne qu'elle lui a subtilisée. Ce qui est formidable, c'est qu'il trouve aussitôt la traduction exacte de son comportement : elle est amoureuse de lui. Je suis persuadé qu'il s'agit du jaune asymptotique que je viens de réinventer. (P, 84)

Et Saturnine, qui éprouve ce sentiment envers lui, en conclut : « Peut-être a-t-il compris, finalement » (P, 84). Cette référence et le résumé du roman de Mme de La Fayette suggère une mise

¹⁷ Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, [éditions Daniel Giraud, 1854], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2011.

en abîme qui éclaire d'un jour nouveau l'entreprise d'Amélie Nothomb. Plus qu'une réécriture du conte de Charles Perrault, dans la description des méandres amoureux dignes de La Carte de tendre, l'œuvre qui multiplie les procédés de réactualisation, mais aussi les effets d'intertextualité inciterait ainsi à une relecture plus subtile pour déchiffrer les clés d'accès de cette *chambre interdite*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- BARCHILON Jacques, *Le Conte merveilleux Français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'Histoire littéraire*, Paris, Champion, 1975.
- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, [*The Uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf, 1976], Paris, [Laffont, coll. « réponses », 1976] Pocket, 1997.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992.
- NOTHOMB Amélie, *Barbe bleue*, Paris, [Albin Michel, 2012] La Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2014.
- PERRAULT Charles, *La Barbe bleue*, dans *Contes*, [*Histoires ou Contes du temps passé*, édition Claude Barbin, 1697], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- RODARI Gianni, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, [tr. Roger Salomon], [Torino, 1973 ; Paris, Messidor, 1979], Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde, coll. « Contre-allée », 2010.
- SORIANO Marc, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, [coll. « Bibliothèque des idées », 1968], coll. « tel », 1977.
- VELAY-VALLANTIN Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

DE PERRAULT À TAHAR BEN JELLOUN : LE MÉTISSAGE DES VOIX

Thierry CHARNAY

Université de Lille

Contrairement à une idée souvent répandue, le renvoi intertextuel n'a pas pour fonction de signaler une source. Il permet, au contraire, de déclarer une différence et de situer son propre discours.

Jacques Geninasca¹

Positions

Nous définissons la « réécriture » comme une écriture seconde, que le discours premier de référence ou d'autorité soit oral ou écrit. Ainsi, les contes répertoriés par les folkloristes, y compris le *Petit Chaperon rouge* de Perrault, par exemple, seront considérés comme des réécritures, de même que la multitude d'albums pour enfants qui les adaptent. La conséquence en est une pluri-vocalité – un dialogisme, un échange – fondatrice, du fait de la convocation des éléments et/ou de la trame du premier texte dans le second. Par texte nous entendons un discours clos sur lui-même ayant une cohérence narrative et sémantique.

Plus difficile est de définir le conte dont la caractéristique essentielle est d'être un genre de discours protéiforme, hétérogène, une forme ouverte, que sa variabilité rend insaisissable. En d'autres termes, il semble impossible de trouver des dénominateurs communs entre des sous-genres aussi éloignés que le conte merveilleux, le récit étiologique, ou le conte de randonnée, si ce n'est, justement, leur ouverture et leur variabilité. En effet, tout conteur peut les arranger à sa manière dans la limite de la reconnaissance du type de récit par les énonciateurs, le public. Ce dernier apprécie la performance de l'énonciateur, à la fois conformité et innovation, signes de sa compétence orale et discursive. Les contes traditionnels ne sont pas seulement dus à leur capacité à produire des variantes et des versions, mais bien dans leur pouvoir d'accueillir en leur sein des éléments étrangers, exogènes : d'autres contes, ou d'autres cellules, ou d'autres motifs, tout en maintenant la cohérence discursive et le respect du type ; l'originalité du conte oral réside donc dans son aptitude à convoquer des éléments narratifs migratoires eux-mêmes spécifiques de l'oralité, ce dont se réjouissait d'ailleurs le public avide de surprise. Par exemple, la version Sébillot² du *Petit Chaperon rouge* commence par le conte-randonnée de *La Mort du rat*. L'énonciateur actuel, auditeur ou lecteur, n'est plus habitué à ces récits aux multiples enchâssements éventuels parce qu'il est formaté par les contes de Perrault-Grimm qui ont

¹ Jacques Geninasca, *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1997, p. 174.

² Paul Delarue, *Le Conte populaire français*, t.1, Paris, Érasme, 1957, vs 15, p. 377.

fini par stéréotyper le genre à leur façonnement. La faute en revient également aux folkloristes collecteurs qui ont recherché ce type de récits et négligé les autres, ceux qui ne correspondaient pas à leurs attentes sur le modèle Perrault-Grimm. Un autre exemple significatif est la formule d'ouverture typifiée par Perrault « Il était une fois... », devenue le signe indubitable de l'entrée dans le conte, alors que les formules d'ouverture et de clôture du conte traditionnel étaient bien plus nombreuses et plus variées, comme nous l'avons montré ailleurs³.

En somme, nous pouvons uniquement tenter de cerner le conte. D'ailleurs, toutes les définitions données actuellement ne sont pas satisfaisantes et pourraient s'appliquer à d'autres genres proches comme la légende, l'anecdote, etc., d'autant que les frontières entre eux sont perméables et qu'un récit peut passer de l'un à l'autre (cas de *Mélusine*). Ceci étant, si sa mouvance est commune à tous les genres traditionnels qui admettent aussi des variantes, le conte semble le seul qui accepte les enchâssements d'autres récits ainsi que des prolongements et d'indispensables formules d'ouverture et de clôture. Il est le seul qui puisse supporter (mais jusqu'à quel point ?) autant de manipulations, autant de réécritures diverses allant jusqu'à contester son axiologie.

Enfin, le conte ainsi que les autres genres traditionnels, les autres ethno-textes, ensemble discursif auquel il appartient, relèvent de l'ordre du sociolecte et non de l'idiolecte comme le roman, la nouvelle ou le conte littéraire. En effet, les premiers sont anonymes dans le sens où aucun auteur ne revendique leur paternité, contrairement aux seconds qui sont la propriété de l'écrivain. En conséquence, les valeurs du conte sont partagées par l'énonciateur et l'énonciataire, de même que les mondes possibles qui y sont narrés, ce qui n'est pas le cas pour les œuvres signées dont les fabricants, les littérateurs, proposent au lecteur de partager momentanément un univers de leur invention, qui leur est propre (l'originalité étant encore un critère de littérarité), avec ses valeurs singulières. Ce qui pose problème dans le cadre de la réécriture du conte : quel est le degré d'appropriation du réécrivain ? Tahar Ben Jelloun dans *Mes Contes de Perrault*, parle de « cette envie de m'approprier à ma façon certains contes de Charles Perrault »⁴ (P, 8). On peut d'ailleurs soulever cette question à propos de Perrault et des frères Grimm ; on sait qu'ils ont effectué la même démarche que Ben Jelloun et qu'ils ont puisé à des sources livresques variées qu'ils ont combinées à des sources orales diverses. En résumé, ils ont effacé les noms des auteurs de référence, mais les éléments narratifs qu'ils ont piochés les trahissent encore pour qui est attentif à la genèse de l'œuvre. Perrault est un cas très particulier parce que ses contes, affublés de moralités finales ré-informant, re-sémantisant tout le récit rétroactivement, n'ont guère eu de succès auprès des classes lettrées qu'il visait, mais ont eu un grand succès posthume auprès des

³ Thierry Charnay, « Aux limes du conte les formules d'ouverture », dans « Les Métamorphoses du conte », (éd. Jean Perrot), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », n° 2, 2004, p. 73-86 ; et « Les formules de clôture de contes de tradition orale : de l'énoncé à l'énonciation », dans « L'Espace euro-méditerranéen. Une idiomaticité partagée », (éd. Salah Mejri), Tunis, C.E.R.E.S., 2004, p. 75-92.

⁴ Tahar Ben Jelloun, *Mes Contes de Perrault*, Paris, Seuil, coll. « Points », [2014] 2015.

classes populaires qui ont récupéré les contes en les débarrassant des moralités et de la versification (notamment pour *Peau d'Âne*).

Tahar Ben Jelloun réécrit en prose dix contes connus de Perrault, qu'ils soient en prose ou en vers. Il ne prend pas en considération *Grisélidis*, qui figure pourtant bien dans les *Contes de ma mère l'Oye*⁵, qui est en vers, mais surtout présenté par Perrault comme étant une nouvelle contrairement aux autres. D'autre part, *Grisélidis*⁶ est une réécriture par Perrault d'un livret de colportage comme il le reconnaît lui-même dans sa lettre *À Monsieur*⁷, sans rapport avec la tradition orale, mais relevant d'une tradition écrite anonyme.

On peut légitimement se demander quelles sont les voix qui hantent la parole de Ben Jelloun, sous quelles formes elles se manifestent, comment elles s'y prennent pour s'accorder harmonieusement afin de créer un nouveau récit cohérent, sans hiatus, sans syncope, si possible.

Les voix de Ben Jelloun

Le titre du livre annonce déjà les deux premières voix : *Mes Contes de Perrault* ; celle de Perrault et celle de Tahar Ben Jelloun. Ce dernier revendique son appropriation des contes du célèbre auteur par l'emploi du possessif, ainsi donc sa voix dominera et couvrira celle de Perrault. D'autant que le titre, en plus petits caractères, est placé sous le nom de l'auteur et que l'icône au-dessus – occupant la moitié haute de la couverture – représente une fenêtre aux volets ouverts sur une scène galante orientale, comme une incitation à entrer. C'est une peinture de l'artiste iranienne Farah Ossouli intitulée *Window*⁸. La promesse du métissage Orient-Occident est déjà là avec une prééminence donnée à l'interprétation orientale. De plus, l'avant-propos est un « Hommage à Charles Perrault » (P, 7-11) davantage dans le but « de donner la mesure de la dette [qu'il a] contractée envers celui qui les a inventés et en a fixé la forme canonique » (P, 11) que de lui être fidèle. D'ailleurs, Ben Jelloun, enfant, découvre évidemment les contes écrits de Perrault oralisés par l'institutrice française après les contes traditionnels ou les *Mille et Une Nuits*, arrangés par Fadela : « [...] une vieille femme [...] qui prétendait être la demi-sœur de [sa] grand-mère paternelle. » (P, 7) :

Notre institutrice, Mlle Pujarinet, se plaisait, une fois par semaine, à nous lire des histoires tirées d'un livre illustré par Gustave Doré et intitulé *Les Contes de Perrault*. Elle écrivait toujours au tableau les noms de l'auteur et de l'illustrateur du volume. [...] Elle était certes moins convaincante que Fadela, moins talentueuse qu'elle aussi. Cependant, je ne pouvais m'empêcher d'établir des liens entre les *Mille et Une Nuits* et ces contes lus dans un contexte scolaire. (P, 8)

⁵ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Librio, coll. « Littérature », [1994] 2014.

⁶ *Ibid.*, *Grisélidis*. À *Mademoiselle*** , p. 65-66 ; *Grisélidis*, p. 67-93.

⁷ *Ibid.*, À *Monsieur**** *En lui envoyant Grisélidis*, p. 94-96.

⁸ Couverture de l'édition du Seuil de 2014. Œuvre peinte en 1992 et mesurant 70X70cm sur le même fond que la couverture, les cadres en moins pour le livre.

Bref, ce n'est pas une conteuse. De sorte que la polyphonie constitutive des textes de Ben Jelloun est désormais à quatre voix : celle de Perrault, celle de sa liseuse (l'institutrice) ne serait-ce que par son intonation, qui donne vie aux contes, puis celle de Fadela et par-dessus tout, amalgamant l'ensemble, celle de l'auteur. La voix de Perrault, bien que minime et minimisée, est essentielle, car tout part de lui : c'est en le relisant que Ben Jelloun retrouve la voix de sa « vieille tante mythomane, si sympathique, si pathétique et tellement humaine. » (P, 9) Ainsi, « Grâce à Charles Perrault, elle revivait, en quelque sorte. » (P, 9) En outre, il reprend les contes de Perrault dans l'ordre et précise :

J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée, mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre. (P, 9)

Pour Tahar Ben Jelloun, Fadela est la voix primordiale de la polyphonie dialogique de ses récits puisqu'il a « imaginé [...] les contes de Perrault racontés par Fadela », et qu'elle les aurait « mélangés aussi à ceux venus d'un Orient improbable » (P, 8), ce qui ajoute une cinquième voix démultipliée, en nombre indéfini... et insaisissable. « Bref, je me suis glissé dans son cerveau et j'ai pris la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires. » (P, 9) Il insiste sur le rôle vital pour son écriture tenu de Fadela : « Le visage ridé et les petits yeux enfoncés de Fadela planaient au-dessus de moi tandis que j'écrivais. Non seulement elle sortait alors de sa nuit noire, mais j'entendais sa voix qui me dictait ce que je devais écrire. » (P, 9) La présence de la conteuse est d'autant plus prégnante qu'elle est corps fait narration, « impressionnante » (P, 7), elle laisse une empreinte indélébile sur l'enfant. Ben Jelloun écrit ainsi sous l'emprise de la nostalgie d'une voix perdue à jamais, mais qu'il a incorporée et des réminiscences qui surgissent à travers Perrault. Bien entendu, Ben Jelloun ne réintègre pas les Moralités de Perrault qui ne sont guère que des ajouts par rapport à la narration permettant à l'auteur de donner les clés de lecture ; reste le récit, qui, s'il est débarrassé de l'humour de Perrault, peut fusionner avec les contes de la vieille tante.

Réécrire un conte c'est, en quelque sorte, participer à son œuvre, sauf si l'écart est trop grand, sauf si, comme l'écrit Jacques Geninasca, les ruptures d'isotopie figurative se multiplient, alors il subit une « véritable mutation [...], perd son identité première et se constitue en un message entièrement nouveau. »⁹ La suite nous dira comment a procédé Ben Jelloun : au plus près ou au plus loin de Perrault, quels détournements il a effectués pour donner à son texte son identité propre.

⁹ Jacques Geninasca, *Du bon Usage de la poêle et du tamis*, Documents de Recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistique, de l'Institut de la Langue Française, Paris, EHESS-CNRS, n° 1, 1979, p. 32.

De conte en conte

L'amplification

Le phénomène est courant et caractérise l'immense majorité des réécritures. Il consiste formellement en une surenchère stylistique du récit d'origine qui conduit à son expansion. *La Belle au Bois dormant* de Perrault tient en 9 pages, tandis que celle de Ben Jelloun n'en fait pas moins de 44 (dans sa première édition) ; *Le Petit Chaperon rouge* qui fait 2 pages chez Perrault en fait 11 chez Ben Jelloun ; *Peau d'Âne* qui est le plus long conte de Perrault avec 18 pages, en occupe 40 chez Ben Jelloun. Dans *Le Chat botté*, lorsque le chat vient d'éliminer l'ogre, l'entrée du roi dans le château est expédiée en 9 lignes chez Perrault¹⁰, tandis que chez Ben Jelloun la séquence fait deux paragraphes de 9 lignes et un dialogue d'autant (P, 100-102), soit un allongement du triple ! Cette sorte d'inflation discursive qui permet à Ben Jelloun de faire œuvre nouvelle est constituée ici des réflexions du gouverneur (le roi de Perrault) sur la probabilité de l'occupation du bel édifice par un ogre et sur la provenance de celui-ci peut-être « des steppes russes » (P, 100), ainsi que sur son identité : « D'autres légendes prétendaient que l'ogre était une femme devenue homme, et qu'elle avait trouvé refuge là » (P, 100). Les deux hypothèses du gouverneur sont saugrenues pour qui connaît les contes et traditions populaires et l'on reste dubitatif devant leur intérêt narratif. Puis le chat l'invite à pénétrer dans « cette beauté architecturale » (P, 100), tandis que chez Perrault c'est logiquement le roi qui exprime le désir d'y entrer et qui s'exclame d'admiration. Là où Ben Jelloun donne la parole au chat qui vante la propriété de son maître et en profite pour demander en mariage la fille du gouverneur pour ce dernier ; ce qui est peu crédible, alors que chez Perrault, c'est le roi lui-même qui plus tard, convaincu qu'il est un bon parti, propose au faux marquis de devenir son gendre, ce qui est plus cohérent. Le réécrivain en fait plus que l'auteur d'autorité, il enrichit stylistiquement le texte d'origine comme pour l'effacer, l'étouffer sous sa propre écriture, tout en sachant que le plaisir de sa lecture ne proviendra finalement que de l'écart reconnu, mesuré avec le texte premier. Les questions sous-jacentes seront toujours : qu'est-ce que Ben Jelloun a fait du *Chat botté* de Perrault ? Qu'a gagné le *Chat botté* par cette réécriture-réinterprétation ?

L'expansion

Le gain d'espace discursif, nous l'avons vu, est systématique, comme si le réécrivain cherchait à combler un manque. Mais l'allongement du récit est une autre caractéristique de la réécriture. Nous entendons par là l'ajout de séquences, d'épisodes, de motifs par rapport à la structure narrative du texte matrice. Ainsi, chez Ben Jelloun, en continuant avec *Le Chat botté*, après l'accueil somptueux, le chat se demande ce qu'il adviendrait s'il enlevait ses bottes magiques, mais il ne les ôte pas. Il faut attendre l'accord du gouverneur pour le mariage suggéré puis son départ : « Mais dès que la porte fut

¹⁰ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, op. cit., *Le Maître Chat ou le Chat Botté*, p. 31.

fermée, toutes les lumières s'éteignirent et le château retrouva aussitôt son aspect initial, avec ses toiles d'araignée et ses chauves-souris. » (P, 102), que l'on peut lire comme une métaphore de la réécriture par rapport au texte initial. Le merveilleux spécifique au conte y compris chez Perrault disparaît soudain, et le maître accentue encore cette perte en ôtant l'attribut par lequel le récit est arrivé : « Le chat, qui avait tout compris lui aussi, se mit à miauler en léchant ses belles bottes. Rachid se précipita sur lui et lui retira les chaussures magiques qui avaient été à l'origine de tant de bouleversements. » (P, 102) Curieusement, le comportement du chat, doté de parole, et même surdoué en la matière, anticipe sur sa condition future : « Daouiya était redevenu un chat sans pouvoir particulier, presque étranger, un chat de gouttière. » (P, 102) Soudain, l'ogre réapparaît, alors que l'on croyait que tout merveilleux était banni. Mais l'affrontement tourne court et même au ridicule : « C'est alors que Rachid, se souvenant que les ogres étaient sensibles des orteils, donna un grand coup de pied sur son petit doigt de pied, ce qui fit tomber le colosse et leur permit de se sauver » (P, 103) ; ainsi, l'acte agressif dérisoire, mais néanmoins étonnant se substitue aux merveilleux des métamorphoses de l'ogre. L'histoire se prolonge sur les aveux des subterfuges par Rachid au gouverneur qui lui propose du travail chez un propriétaire terrien. Il gravit les échelons et réussit à épouser sa fille. Quant à Daouiya, il « traînait dans les rues et se faisait attaquer par des chats plus jeunes et plus agressifs que lui. Il finit sa vie dans l'hospice du village » (P, 104), ayant un sort peu enviable. Les actes du conte bénéficiant de l'aide magique disparaissent ainsi au profit d'une ascension sociale due uniquement au mérite, le dernier épisode du *Chat botté* chez Ben Jelloun doit donc être considéré comme un anti-conte contestant le merveilleux, le tournant en dérision.

Le Chat botté n'est pas le seul récit subissant ce traitement chez Ben Jelloun ; *Les Fées* (P, 105-119) possède une nouvelle séquence où la bonne fille doit, en compagnie de la fée qui elle aussi a perdu ses pouvoirs, rendre visite à un marabout qui va lui « laver la mémoire » (P, 116) afin qu'elle ne soit plus hantée par de mauvais souvenirs. Dans *Barbe-Bleue* (P, 59-84), la jeune femme parvient à s'enfuir et à se réfugier chez sa mère pour attendre les secours, puis retourner au château pour faire capturer Barbe-Bleue par ses frères afin de le faire juger... Le procédé consistant à prolonger l'histoire par des épisodes inédits et souvent surprenants est systématique chez Ben Jelloun.

Le sur-ancrage référentiel

Le conte oral traditionnel se situe au degré zéro de l'ancrage référentiel : les personnages n'ont pas de nom, ou rarement, si oui il est très courant comme Jean, ils s'appellent la petite ou la grand-mère ; pas de date, la dimension temporelle reste dans un passé indéfini ; pas de lieux précis : il y a le bois, le château, la fontaine, la maison de la mère, etc., mais cela n'empêche pas les conteurs d'avoir la possibilité d'intégrer l'action dans leur environnement immédiat et donc de façon plus détaillée (notamment dans les récits à faire peur). Chez Perrault – dont les contes sont vraiment intermédiaires

entre le traditionnel et le littéraire –, pas de localisations exactes non plus, la temporalité est identique à celle des contes traditionnels au point qu'il va typifier la formule d'ouverture « Il était une fois... », mais les héros et plus souvent les héroïnes portent un nom, parfois un sobriquet, ce sera Blanche-Neige, Cendrillon, le Petit Chaperon rouge, la Barbe bleue¹¹, jamais il ne s'agit d'un vrai prénom sauf dans le cas de la sœur Anne...

Quant à lui, Ben Jelloun annonce dès son avant-propos sa volonté « de les situer [les contes] dans des pays arabes et musulmans » (P, 9). Ceci même si la période reste floue puisqu'il débute aussi fréquemment ses récits par : « Il était une fois... », alors que les contes arabes traditionnels ont d'autres formules d'ouverture plus variées, comme celles reproduites par Najima Thay Thay Rhozali qui a recueilli des contes marocains, certainement connus de la tante conteuse de Ben Jelloun qui l'a hanté tout au long de son écriture : « Il y avait, ô que n'y avait-il pas ! Jusqu'au moment où tante poule caqueta et dit à oncle coq : donne-moi ma dot ! J'achèterai de belles parures que je porterai pour me pavaner dans les rues. »¹² Ou encore celle-ci plus courante : « Il y avait, ô que n'y avait-il pas ! Jusqu'à ce que Dieu fut dans tous les lieux, jusqu'à ce que fleurissent le basilic et le lys dans le giron de notre Prophète sur lui la bénédiction et la paix de Dieu. »¹³

Cependant, dans la réécriture du *Petit Chaperon rouge* devenu *La Petite à la burqa rouge* (P, 49-58), après le « Il était une fois », le second paragraphe introduit un âge révolu (à l'imparfait) qui évoque la situation contemporaine :

C'était l'époque où des hommes barbus, vêtus de tuniques noires, armés de sabres et de fusils, faisaient la loi et persécutaient les hommes qui ne fréquentaient pas assidûment les mosquées, lapidaient les femmes qui osaient les défier en portant des tenues légères. (P, 49)

C'est dans ce monde possible et fort proche du réel que vont se dérouler les aventures de « La petite à la burqa rouge ». Quant aux indices orientaux, d'arabité et d'islamisme, ils sont à profusion remplissant parfaitement leur rôle d'acculturation et, dans une certaine mesure, pour le public français, d'« exotisme ».

Tout commence par la langue

En effet, les personnages portent des noms propres arabes. Ainsi, le Chat botté, se nomme « Daouiya, ce qui veut dire “lumineux”, parce qu'il était tout noir. » (p, 85-86), écrit Ben Jelloun. Le fils aîné du meunier est Hassan (*le bien, le beau*) ; le cadet, Fadel (*le vertueux*) et le dernier, héros de l'histoire, Rachid (*le sage*) ; la fille du gouverneur, Yasmine (*le jasmin*) ; l'adjoint du gouverneur,

¹¹ C'est ainsi que l'écrit Perrault.

¹² Najima THAY THAY RHOZALI, *Au Pays des ogres et des horreurs. Contes du Maroc*, [Bilingue], Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 51.

Yacoub (qui dans certains contextes peut vouloir dire le mal). Même l'ogre déclare : « Sais-tu qu'on m'appelle le Terminator... l'Exterminator... d'ailleurs mon surnom est Tor. Je suis tout ce qui se termine par cette syllabe. » (P, 99) Ce qui en fait également un homophone de *Thor*, le dieu guerrier scandinave du tonnerre. Les prénoms, les dénominations, ne sont donc pas choisis au hasard, mais participent à donner des attributs à chacun. La Belle au Bois dormant (P, 13-48) devient Jawhara (*la perle*) « car elle était aussi belle qu'une perle rare. » (P, 15) Par contre, Barbe-Bleue (P, 59-84) renvoie au fait qu'il se laisse pousser la barbe, ce qui le rend « plus hideux encore » (P, 63), et qu'il la teint en bleu comme les hommes d'une secte dont la « philosophie était simple : les femmes sont à l'origine du malheur du monde, il faut les combattre et si possible les éliminer. » (P, 64) Contrairement à Perrault qui ne justifie pas le choix de cet attribut.

Les femmes du récit ont également des prénoms significatifs : la sœur aînée est Amina (celle en qui on peut avoir confiance), quant à l'héroïne, elle porte le nom privilégié de la femme du prophète : Khadija. Dans *Cendrillon* (P, 121-142) Sakina, équivaut à *la calme, la silencieuse*, ce qui correspond bien à celle dont la patience est la qualité première. Mais ses demi-sœurs « Kenza et Warda » (P, 122) vont lui attribuer le sobriquet « Cendrillon », raccourci en « Cendri » parce que « c'est plus vulgaire » (P, 123) selon l'une d'elles. Ce qui est d'ailleurs un peu surprenant puisque dans les versions maghrébines elle est plutôt surnommée « la chatte des cendres ». Ben Jelloun est là extrêmement proche de Perrault : « [...] quand elle avait fini le ménage. Elle aimait alors s'asseoir tout près de la cheminée, les pieds posés sur les cendres éteintes » (P, 123), tandis que dans *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre* : « Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Culcendron »¹⁴, ce qui est bien plus grossier que le gentil diminutif inventé par Ben Jelloun.

La langue par son vocabulaire fait également une intrusion dans les récits. Quand au début du *Chat botté*, Ben Jelloun, différencie le chien de l'âne et du chat par les traitements qu'ils reçoivent, il spécifie que l'on dit à l'âne : « “Erra !” pour “On y va !”, “Echa !” pour “Attention !”, “Wqaff” pour “Stop”. » (P, 85) Puis pour les chats : « À eux aussi on s'adresse par des injonctions telles que “Esseb” pour dire “Tu verras si je t'attrape”, “Aji” pour “Viens”, et “Seir” pour “Va-t'en, bâtard”. » (P, 85) Tahar Ben Jelloun se livre ainsi à un véritable exercice de traduction, en renvoyant à l'arabe, langue parlée du pays des récits. Il cite également de rares formules figées, proverbes ou expressions traduits en français pour donner encore plus l'air de l'arabité et s'éloigner de Perrault. Ainsi l'ogre du *Chat botté*, lorsque Rachid est sur le point de sortir du château, l'interpelle-t-il avec ce proverbe courant : « La sortie du hammam est plus difficile que l'entrée. » (P, 102) ; l'ogre aurait vécu là, guidé par une chauve-souris, au « palais de tous les plaisirs et de toutes les horreurs » (P, 100), signifiant partir à l'aventure, vers l'inconnu et être prêt à toutes les découvertes.

¹⁴ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, op. cit., *Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre*, p. 36.

Les coutumes

Les mœurs, les coutumes, les rituels sont largement évoqués par Ben Jelloun et participent à cet ancrage référentiel. Dans *Les Fées* (P, 105-119), la fée apparemment déçue emmène Kenza (*le trésor*) en pèlerinage au marabout dans « un village appelé Douar Nissiane (“le village de l’oubli”) » (P, 117), où officie « un homme noir du nom de Bilal » (P, 117) (référence au Coran où Bilal est le muezzin, un esclave affranchi par le Prophète à cause de sa belle voix). Elles pénètrent dans le mausolée où elles rendent hommage au tombeau du saint :

Les deux femmes s’approchèrent du tombeau, caressèrent la broderie noire avec des calligraphies en fil d’or, puis se retirèrent dans une pièce sombre où l’opération de l’assainissement de la mémoire devait avoir lieu. À cette fin, Ouarda fit brûler un encens particulier, qui dégageait une odeur étouffante. (P, 115)

Le rituel se poursuit, Kenza tousse et crache pour oublier, se « [...] débarrasse[r] de tout ce qui [l] étouffe » (P, 118).

Le hammam est cité à plusieurs reprises comme le lieu du dire :

L’après-midi, elles se retrouvaient autour de Bahija, qui leur racontait des histoires. Celle que toutes réclamaient concernait la vie de la concubine. Elle leur disait alors comment elle avait été vendue à Moulay, un riche commerçant qui venait souvent faire des affaires au Sénégal (*Barbe-Bleue*, P, 70)¹⁵

Mais aussi comme l’espace du dévoilement : « La Mamma l’invita donc à prendre un bain dans le hammam familial. Là, les femmes remarquèrent la beauté exceptionnelle de ce corps si fin et si gracile. La Mamma sut tout de suite qu’elle venait d’une grande famille » (*Peau d’Âne*, P, 196). Ou de l’amaigrissement possible pour *Barbe-Bleue* (P, 60) !

D’autres pratiques sont mentionnées, comme l’usage des épices, celui du kif, la fabrication de babouches, etc. Le comportement des hommes qui change selon l’animal, une hiérarchie s’établit :

Cette histoire se passe dans un pays où l’on n’aime pas beaucoup les animaux, les chiens en particulier. Il est même recommandé de les chasser à coups de bâton ou de grosses pierres. Les ânes, parce que l’on a décidé une fois pour toutes qu’ils sont stupides, jouissent d’un statut meilleur : on a pitié d’eux et de leur condition, on les laisse en paix, et même, quand on les surcharge, on les plaint tout en leur donnant quelques petits coups sur la croupe pour qu’ils avancent plus vite. (*Le Chat botté*, P, 85)

La coutume du mariage est également mise en scène dans *Cendrillon* quand cette dernière épouse le prince : « Des hommes en djellaba blanche arrivèrent, portant un grand registre vieux de deux cents ans, le posèrent sur une table basse et commencèrent à écrire. » (P, 137) Puis la polygamie et la répudiation sont dénoncées dans le contrat de mariage même :

¹⁵ *Ibid.*, p. 93. (Dans *Barbe-Bleue* : Bahija est « une ancienne esclave noire qui avait été la onzième concubine du père de *Barbe-Bleue* » P, 70).

Le prince demanda aux scribes de porter sur le document les précisions suivantes : « Le mari s'engage à mettre fin au droit traditionnel de la polygamie et de la répudiation. Le mari et l'épouse ont les mêmes droits et se doivent le respect jusqu'à ce que la mort les sépare. Pour ce qui est de l'héritage, les époux s'engagent à traiter les filles et les garçons sur un pied d'égalité. » (P, 137)

La religion

Ce qui nous conduit à prendre en considération la place de la religion musulmane dans l'œuvre de Ben Jelloun. En effet, ces décisions révolutionnaires provoquent la stupéfaction et l'indignation : « Les hommes, aussi surpris que scandalisés, se levèrent alors et s'éloignèrent en disant : “Nous sommes musulmans, et jamais nous ne rédigerons un acte de mariage qui bafoue ainsi les textes coraniques.” » (P, 137-138)

Par contre, les préceptes de la religion sont souvent signalés (nous ne serons pas exhaustifs), comme le pèlerinage à La Mecque de Barbe-Bleue :

Un jour, Barbe-Bleue dut partir en voyage. Il avait entendu le conseil de l'imam, qui lui avait recommandé de faire le pèlerinage à La Mecque : « Après le mariage, tu dois honorer ton devoir de bon musulman en te rendant sur le tombeau de notre Prophète bien-aimé ; ainsi, tu auras accompli tout ce qu'un musulman doit à Dieu. » (P, 68)

Pendant son absence se déroule la cellule de la « Chambre interdite », qui est la séquence principale du conte. Quand il revient, les rituels sont à nouveau soulignés, avec les protestations et les injonctions de Barbe-Bleue, sa femme ne s'étant pas préparée à l'accueillir selon les règles :

- C'est comme ça qu'on accueille un *hadj* ? Allez, il faut organiser la fête du retour. Pour le moment, viens divertir ton mari qui te veut après un mois d'abstinence.
- J'arrive, laisse-moi me préparer, en fait j'allais avec ma mère et ma sœur au hammam. Il faut que je me lave, c'est obligatoire, le sang m'a visitée. (P, 74)

En revanche, dans *Peau d'Âne*, le roi se rend à La Mecque pour se purifier : « Quelques jours après le mariage, le roi partit en pèlerinage à La Mecque. Il devait laver ses péchés, se débarrasser définitivement de cette tache noire qui l'empêchait de dormir. » (P, 207)

Mais dans *La Belle au Bois dormant*, l'évocation du pèlerinage, lors de la remise des cadeaux aux bonnes fées invitées à la naissance de l'héroïne, est on ne peut plus humoristique et provocatrice :

Chacune d'entre elles reçut un étui d'or massif contenant une cuiller, une fourchette et un couteau en or sertis de diamants et de rubis, ainsi qu'une lettre royale de remerciements accompagnée d'un billet de bateau pour se rendre en pèlerinage à La Mecque. (P, 15)

Le premier présent est une reprise quasiment mot pour mot du texte de Perrault. Ben Jelloun joue sur l'incompatibilité entre le monde des fées et celui de La Mecque ; les deux croyances sont

incompatibles. La prière qui scande la journée du musulman est manifestée maintes fois ainsi que la mosquée et l'imam. Ben Jelloun fait même référence au Coran, notamment dans *Peau d'Âne* où le roi consulte un théologien qui le met en garde :

Il cita le verset 23 de la sourate « Les Femmes » : « Vous sont interdites : vos mères, vos filles, vos sœurs, vos tantes paternelles, vos tantes maternelles, les filles de vos frères, les filles de vos sœurs, vos mères qui vous ont allaités, vos sœurs de lait, les mères de vos femmes, les belles-filles placées sous votre tutelle, nées de vos femmes... » (P, 187)

Cependant le roi contourne ce strict interdit religieux en faisant croire que Sharazade (Peau-d'Âne) n'est pas sa fille, mais une orpheline abandonnée découverte « [...] dans un panier au seuil du palais » (P, 188) ; c'est alors qu'interviendra la fée. Pourtant, dans les contes traditionnels maghrébins, les versions de *Peau d'Âne* excluent l'impensable : le désir incestueux du père.

Toutefois, la condamnation la plus nette et la plus franche de l'extrémisme religieux est l'objet du *Petit Chaperon rouge*, détourné, sous la plume de Tahar Ben Jelloun, en *La Petite à la burqa rouge* (P, 49-58). Ce récit est parallèle à celui de Perrault tout en ayant un sens radicalement différent. En effet, le Petit Chaperon rouge devient Soukaïna (*la calme, la sereine, celle auprès de qui on est en paix*) vivant dans une société opprimée par la secte des « Hypocrites » (P, 49), « les affreux barbus » (P, 50), les extrémistes religieux. Elle doit porter à manger à sa grand-mère malade. Le loup est ici « un jeune barbu, hirsute et entreprenant » (P, 51), dont le but est d'abuser de la jeune fille après avoir assassiné la grand-mère : « Avant de la quitter, la grande brute barbue lui tapota la joue, ce qui fit tomber la burqa et dévoila ses jolies formes. Elle avait de petits seins bien sages dont on devinait les mamelons naissants. La brute la regarda de ses yeux rouges et exorbités » (P, 53). Parfaitement hypocrite, comme le loup doucereux de Perrault, il prétend vouloir lui venir en aide « Il faut donc que je rende visite à ta grand-mère, c'est un devoir dicté par la foi » (P, 52), assure-t-il. Lorsque Soukaïna arrive à destination, elle perçoit vite que l'assassin est dans le lit, déguisé. Elle réussit à lui échapper et à se mettre hors de portée. C'est alors que l'isotopie sexuelle est de nouveau manifestée sous la forme de lazzi qu'elle lance contre le barbu malencontreusement dénudé : « Soukaïna éclata de rire en désignant son pénis : – “Oh, qu'il est petit le sexe du monsieur ! Oh là là ! C'est avec ça que tu violes les femmes ? Il est minuscule, tu devrais avoir honte...” » (P, 55) Elle poursuit, désormais hors d'atteinte :

« Tu te dis musulman ! Pauvre islam ! Tu n'es pas digne d'entrer dans cette religion. Tu n'es qu'un obsédé sexuel avec un tout petit zizi même pas capable de faire envie. Tu es laid et puant, tu es une petite chose sans importance, un assassin... »

– Mais tu es une démonsse, où as-tu appris tout ça ?

– Oui, une démonsse qui va te couper les organes génitaux. De toute façon ça ne te sert à rien, juste à faire pipi... Et c'est ce que je ferai quand je t'attraperai ! » (P, 55-56)

La charge est forte et le « barbu » est métonymiquement réduit à la dimension de son organe, ridiculisé et haï, modalisé selon le/ne pas pouvoir faire/, c'est-à-dire l'impuissance, ce qui le différencie nettement du loup de Perrault qui, à l'inverse représente le/pouvoir faire/, la puissance. Puis il se blesse lui-même et en meurt. Les « Hypocrites » sont ensuite chassés du pays. Nous retrouvons, avec un autre sens et bien plus ouvertement développée, l'isotopie sexuelle rappelée par Perrault dans sa « Moralité » du conte :

[...]
*Je dis le Loup, car tous les Loups
Ne sont pas de la même sorte ;
Il en est d'une humeur accorte,
Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
Qui privés, complaisants et doux,
Suivent les jeunes Demoiselles
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ;
Mais hélas ! qui ne sait que ces Loups doucereux,
De tous les Loups sont les plus dangereux.¹⁶*

De sorte que les deux textes, celui de Perrault et celui de Ben Jelloun, sont dans un rapport analogique que nous pouvons mettre en évidence de cette façon : Le loup : le Petit Chaperon rouge :: le barbu : la Petite à la burqa rouge :: le mâle : le féminin :: le prédateur : la proie ; ce qui se lit ainsi : le loup est au Petit Chaperon rouge ce que le barbu est à la petite à la burqa rouge, ce que le mâle est au féminin, ce que le prédateur est à la proie. Mais ils sont également dans une relation de transformation par cela même que, narrativement, le conte de Perrault se finit mal tandis que celui de Ben Jelloun s'achève sur la mort du carnassier, comme la version Grimm.

Conclusion

Outre ce double rapport (transformation et analogie), Ben Jelloun utilise les procédés habituels de la réécriture : l'expansion, l'amplification, le sur-ancrage référentiel. Les voix que nous relevions au début s'entrelacent et se perdent, mais se retrouvent sans cesse parce que Ben Jelloun les rappelle à l'ordre du récit. Mais la sienne est bien prépondérante, d'autant plus qu'il subvertit le genre du conte en décalant le merveilleux et en se raillant des personnages de Perrault, comme le Chat botté qui est d'emblée végétarien, ou quand le fils du roi veut aller délivrer la Belle au Bois dormant et qu'on tente de l'en dissuader : « Dormir cent ans ! La pauvre princesse doit être toute ratatinée, ridée et réduite en poussière. » (P, 27) Se plaçant ici sur un plan réaliste, ne jouant plus la réécriture déférente devant le texte d'autorité, mais s'en moquant, rompant en quelque sorte le contrat du genre qui le lie à Perrault. Quant aux *Mille et Une Nuits*, à part le nom de Sharazade donné à Peau d'Âne, les renvois directs sont rares si ce n'est dans *Cendrillon* où « [...] un vieil homme, aveugle et élégant [...] [est] tombé dans

¹⁶ Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, op. cit., *Le Petit Chaperon rouge*, p. 22.

[un] labyrinthe en lisant *Les Mille et Une Nuits* » (P, 135-136), et où, à la fin du récit, il lui conseille cette lecture. Dans les deux récits qui ouvrent et closent le livre – *La Belle au bois Dormant* et *Les Souhais inutiles* (au lieu de « ridicules » chez Perrault) –, Ben Jelloun s'en prend directement à Perrault, remettant en cause gentiment et avec humour la cohérence sémantique du conte :

– On raconte aussi une histoire à dormir debout, celle d'une princesse qui y sommeillerait depuis cent ans... Un certain M. Perrault l'a racontée dans le village des Sept Fées. D'après ce conte, la princesse attendrait d'être réveillée par le fils d'un roi. À mon humble avis, cela n'a aucun sens. (P, 27)

Perrault devient conteur imaginaire, retourne donc à l'oralité, est dénigré, mais cela n'empêche pas le fils du roi du récit de Ben Jelloun de ne pas être sensible à l'argument et de poursuivre sa quête, décidant de rester dans la sphère du merveilleux. Par contre, dans *Les Souhais inutiles*, la paternité des contes est rendue avec insistance à Perrault :

Zaher, qui n'avait pas perdu le sens de l'humour répondit :

« Tout de même, on n'est pas dans un conte des *Mille et Une Nuits* ?

– Non, mon cher, mais dans un conte de Charles Perrault !

– Désolé, mais cet homme n'est pas de chez nous. Jamais entendu parler de lui [...] » (P, 212)

Le doute est permis du fait de l'orientalisation du conte d'origine par Ben Jelloun, mais les contes de Perrault sont connus au Maghreb dès l'enfance, car ils sont utilisés au cours de l'apprentissage du français. Cependant, ce n'est pas Jupiter que l'artisan de babouches Zaher entend après avoir fumé pour la première fois, une pipe de kif, mais une grosse voix de Destinateur transcendant non identifié qui lui propose de faire trois vœux et qui, lui, connaît évidemment Perrault et insiste pour qu'il obtempère pour le bien de Perrault lui-même :

– Qu'importe, cesse de pinailler et prononce le premier de tes trois vœux. Si tu ne fais rien, le pauvre Charles souffrira dans sa tombe. Tant que l'on raconte ses histoires, il demeure vivant. Si d'aventure on se mettait à douter, il tomberait dans l'oubli. Tu sais, l'oubli, cette immense jarre où l'on jette ceux qui sont sans importance et dont personne ne se souvient (P, 212)

Cet oubli dont justement Ben Jelloun sauve Perrault ! Cependant, la disparition du nom n'est pas obligatoirement signe de mort pour l'écrivain, mais peut, au contraire, engendrer une longue postérité, notamment quand nombre d'albums pour enfants diffusent les contes de Perrault de façon anonyme, ou lorsqu'ils sont dits dans les familles. Autant de réécritures, autant de voix.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BEN JELLOUN Tahar, *Mes Contes de Perrault*, Paris, Seuil, coll. « Points », [2014] 2015.

Dossier n° 6 – RÉÉCRIRE, RECONFIGURER, CRÉER en LITTÉRATURE de JEUNESSE FRANCOPHONE
DE PERRAULT À TAHAR BEN JELLOUN : LE MÉTISSAGE DES VOIX – Thierry CHARNAY

La Tortue Verte

Revue en ligne des Littératures Francophones
www.latortueverte.com

DELARUE Paul, *Le Conte populaire français*, t.1, Paris, Érasme, 1957.

GENINASCA Jacques, *Du bon Usage de la poêle et du tamis*, Documents de Recherche du Groupe de Recherches sémio-linguistique, de l'Institut de la Langue Française, Paris, EHESS-CNRS, n° 1, 1979.

_____, *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

PERRAULT Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Librio, coll. « Littérature », [1994] 2014.

RHOZALI THAY THAY Najima, *Au Pays des ogres et des horreurs. Contes du Maroc*, [Bilingue], Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

PEAU D'ÂNE AU MAGHREB : UNE RÉÉCRITURE DU NON-DIT OU DE L'INDICIBLE

Bochra CHARNAY

Universités d'Artois et de Lille

En guise de préliminaire

De nombreux contes issus de l'aire européenne et considérés comme patrimoine immatériel mondial sont l'objet d'un transfert vers le Maghreb par le biais de l'adaptation et/ou de la traduction. Ces textes sont reconfigurés selon une stratégie discursive propre à chaque traducteur et conforme à une norme morale et esthétique spécifique à la culture d'accueil. Entre le désir de préserver le texte source et la volonté de se l'approprier, l'énonciateur maghrébin met en place des processus scripturaires fondés sur l'amplification ou la suppression qui finissent par produire un conte acculturé, mais gardant en écho les voix et les intertextes antérieurs. En exemple de cette réécriture transculturelle, nous procédons à l'analyse de *Peau d'Âne*.

Intitulé *The dress of Gold, of Silver, and Stars* dans la classification internationale d'Arne-Thompson, *Peau d'Âne* est classé dans le catalogue français de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze sous le conte type 510 B. Il constitue, avec *Cendrillon* 510 A et *Un-Œil, Double-Œil, Triple-Œil* 511, un cycle de récits qui se sont tellement : « mélangés et enchevêtrés, pour des raisons diverses (parenté ou ressemblance de certains épisodes, analogies des sujets, contaminations) qu'il est impossible d'étudier l'un de ces contes isolément. »¹ Marie-Louise Tenèze en effectue un commentaire commun dans le *Catalogue*² où elle signale, entre autres, des emprunts possibles, ou en tout cas, une certaine proximité avec plusieurs contes types :

- Le T 923 : *Aimé comme le sel*,
- le T 480 : *Les Fées* (en ouverture du conte)
- le T 403 : *La fiancée (l'épouse) substituée* (en particulier dans l'épisode final)
- le T 706 *La fille aux mains (bras) coupées* (début du conte avec la séquence de la mutilation).

Du côté des œuvres littéraires, la première manifestation de ce conte, à travers quelques-uns de ces motifs, remonte à *La Manekine* de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir, paru en 1270. Ensuite, des allusions plus précises lui sont faites à différentes dates. En 1547, Noël du Fail mentionne « Cuir

¹ Paul Delarue, Marie-Louise Tenèze, *Le Conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France et d'Outre-mer*, t. II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963, p. 278.

² Désigne l'ensemble de l'œuvre classificatoire de Delarue-Tenèze, équivalent du A. Arne-Thompson.

d'Asnette » dans ses *Propos rustiques*³ ; en 1550, Straparola⁴ en donne une version dans la Première nuit, fable 4 : *Thibaud, prince de Salerne, veut épouser sa fille Doralice*. En 1588, un conte apocryphe, le 129e, intitulé « D'une jeune fille surnommée Peau d'Âne et comment elle fut mariée par le moyen que luy donnèrent les petits formiz », est ajouté aux *Contes ou Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* de Bonaventure Des Périers. En 1678 Jean de la Fontaine mentionne ce titre dans le *Pouvoir des fables*, sans qu'il s'agisse pour autant du conte de Perrault qui ne paraîtra que plus tard : « Si Peau d'âne m'était conté/J'y prendrai un plaisir extrême »⁵

De son côté, Basile en donne une version en 1636 : *L'Orza*⁶ (*L'Ourse*) qui sera l'intertexte fondateur de la nouvelle en vers, produite par Charles Perrault en 1694. Celle-ci ne remportera toutefois un succès populaire qu'une fois réécrite, de façon anonyme, en prose vers le milieu du XVIIIe siècle. Cette version apocryphe a été publiée pour la 1re fois en 1781 par Lamy et donnée plus tard par Hetzel en 1862, dans l'édition illustrée par Gustave Doré ; enfin, les frères Grimm publient, en 1812, un conte intitulé *Allerleirauh*, traduit en France par *Toutes-fourrures*⁷. Il est à préciser que cette version en prose est devenue le vrai hypotexte, qu'elle a littéralement effacé le texte originel et qu'elle a, de ce fait, généré une multitude de réécritures transmédias et textuelles. Confrontée à un corpus transculturel composé de trois réécritures-traductions, elle sera notre référence pour étudier le transfert de *Peau d'Âne* au Maghreb, pour mettre en évidence les échos et les écarts entre les versions et pour dégager les nouvelles significations de ce conte reconfiguré hors de son espace linguistique et géographique.

***Peau d'Âne* de Perrault : « un arrangement d'arrangement »⁸**

La version de *Peau d'Âne*, en prose, est devenue la source unique où puisent tous les éditeurs, traducteurs, artistes et autres réécrivains du conte. La nouvelle en vers intitulée *Peau d'Âne* et dédiée à Madame la marquise de Lambert est un entrelacs d'intertextes, puisés à la fois dans la tradition populaire et dans le substrat littéraire, particulièrement d'origine italienne. En effet, Perrault a librement reconfiguré *l'Orza* (*l'Ourse*) de Basile.

Basile :

³ Noël du Fail, « Propos rustiques » [1547], dans *Conteurs français du XVIe siècle*, (éd. Pierre Jourda), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 177, 1965, p. 620.

⁴ Giovan Francesco Straparola, *Les Nuits facétieuses*, [1550], [tr. Joël Gayraud], Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », n° 7, 1999.

⁵ Jean de la Fontaine, *Fables*, livre VIII, Paris, Barbin et Thierry, 1678.

⁶ Giambattista Basile, *Le Conte des contes*, [1625], [tr. Françoise Decroisette], Strasbourg, Circé 1995.

⁷ Wilhelm et Jacob Grimm, *Contes pour les enfants et la maison*, [édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin], Paris, José Corti, coll. « Merveilleux » n° 40, 2009, p. 384.

⁸ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, [coll. « Bibliothèque des idées », 1968], coll. « tel », 1977, p. 124.

Avant qu'aux enchères de ses années ne s'éteignit la chandelle de son existence, elle appela son mari et lui dit : « Je sais que tu m'as aimée plus que la prunelle de tes yeux ; c'est pourquoi dans le limon de mes années, montre-moi l'écume de ton amour, promets-moi de ne jamais te remarier que tu ne trouves une femme aussi belle que je l'ai été, sinon je te jette le maléficé des tétos pressés et je te haïrai jusque dans l'autre monde.⁹

Perrault :

Arrivée à sa dernière heure
Elle dit au roi son Époux :
Trouvez bon qu'avant que je meure
J'exige une chose de vous ;
C'est que s'il vous prenait envie
De vous remarier quand je n'y serai plus...
[...]
Que si vous rencontrez une femme plus belle,
Mieux faite et plus sage que moi,
Vous pourrez franchement lui donner votre foi
Et vous marier avec elle.¹⁰

L'exemple est significatif, car il se situe au début de chacun des récits et fonctionne comme déclencheur de la narration dans les deux cas. Mais on constate clairement que Perrault, tout en gardant le motif du serment de l'épouse mourante, l'a transformé, adapté au goût de son public mondain et raffiné. Ainsi la malédiction (les dernières paroles de l'épouse) – peu compatible avec les mœurs des dames, destinataires de la nouvelle perraldienne – a été délibérément supprimée ; la surcharge et l'excès de métaphorisation, typiques du style de Basile, ont cédé la place à une écriture plus sobre :

Basile :

Quand le roi vit que sa vie s'était vidée comme Patria à l'automne, il ouvrit les fontaines de ses yeux, et se prit à hurler et à se démener, si bien que toute sa cour fut bien alertée ; et il lançait le nom de cette bonne âme, maudissait le Sort qui la lui avait ravie, s'arrachait la barbe et injuriait les étoiles qui lui avaient envoyé ce malheur.

Pendant, il décida de suivre les dictons : Douleur d'épouse, douleur de coude, ça fait très mal, mais ça ne dure pas.¹¹

Perrault :

La Reine entre ses bras mourut,
Et jamais un Mari ne fit tant de vacarmes.
À l'ouïr sangloter et les nuits et les jours,
On jugea que son deuil ne lui durerait guère,
Et qu'il pleurerait ses défuntés Amours
Comme un homme pressé qui veut sortir d'affaire.¹²

⁹ Giambattista Basile, *Le Conte des contes*, op. cit., p. 176.

¹⁰ Charles Perrault, *Contes*, [textes établis et présentés par Marc Soriano], Paris, Flammarion, 1989, p. 219.

¹¹ Giambattista Basile, *Le Conte des contes*, op. cit., p. 176.

¹² Charles Perrault, *Contes*, op. cit., p. 219.

Il est évident que chez Basile, la description est marquée par l'hyperbole et bascule vers le burlesque, ce qui est confirmé par la présence d'un proverbe familier soulignant la fausseté de ce chagrin trop démonstratif. Ce en quoi les deux textes se rejoignent, car chez Perrault également, même si le style est soutenu, que le ton est sarcastique, le sens est identique.

Pourtant cette version en vers de Perrault, l'exemple même d'un travail de reconfiguration intertextuelle et interculturelle va sombrer dans l'oubli. Peut-être parce que les contes ont été détournés vers l'enfance et que ce texte en vers, dont le style est fort orné, reste inaccessible, ou parce que dans l'imaginaire collectif le conte est une narration en prose, émanant d'une langue naturelle, celle du peuple. Quelle que soit la raison, les contes en vers sont tombés en désuétude, seul *Peau d'Âne* a été sauvé par une réécriture-transposition en prose. Marc Soriano estime que cette version apocryphe a un statut ambivalent, d'un côté c'est une réussite pour les éditeurs et de l'autre c'est un échec pour l'auteur originel :

Cette version en prose, historiquement, ne manque pas d'intérêt : elle représente un certain état de la compréhension et de la critique des *Contes en vers* ; elle est aussi fort commode pour les éditeurs qui peuvent, grâce à elle, offrir à leurs lecteurs un texte plus facile ; mais littérairement, elle n'a pour ainsi dire, pas d'existence propre. C'est un « arrangement d'arrangement » qui tantôt paraphrase et tantôt simplifie, autrement dit le constat d'un échec.¹³

C'est ce récit doublement arrangé qui est notre référence dans l'étude de la reconfiguration transculturelle du conte. Nous l'avons confronté à un ensemble de textes et d'auteurs maghrébins qui se différencient par leur choix esthétique, par leur processus scripturaire, et qui mettent en avant une stratégie de transformation du conte dans un dialogue avec des voix multiples, issues à la fois de la tradition orale et de la littérature, pour produire un texte nouveau, investi d'une signification autre.

Motifs stables et identité du conte

Le passage de la version originale versifiée de Perrault à celle transposée en prose s'est effectué selon les procédés de suppression, de simplification ou de paraphrase, avec la volonté d'adapter le récit à un large lectorat. Ainsi ont été supprimés :

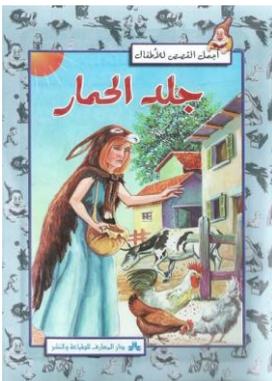
- l'ouverture de la nouvelle, une sorte de mise en contexte avec une critique adressée aux détracteurs des contes ;
- le statut de conteur revendiqué et assumé par l'énonciateur ;
- le titre du conte ;
- les références à la mythologie dans la description du prince notamment ;
- le commentaire ironique sur le pouvoir de la fée.

¹³ Marc Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires, op. cit.*, p. 124.

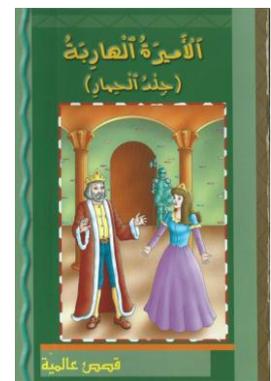
En revanche, d'autres épisodes ont été enrichis sans que cela nuise à l'harmonie de l'ensemble. En examinant donc cette version reconfigurée, mais très fidèle à Perrault, nous avons dégagé les invariants suivants, qui sont autant de traits définitoires et identitaires du conte de *Peau d'Âne* :

1. Demande incestueuse en mariage par le père, épreuves données au prétendant grâce à un Destinataire transcendant : la fée (les robes nuptiales et la peau de l'âne aurifère) ;
2. Fuite de l'héroïne déguisée sous une peau de bête qui la rend méconnaissable et repoussante ;
3. Expérience de l'avilissement à travers le métier subalterne exercé dans une ferme : tâches serviles et aspect repoussant, rejet de la plupart de ceux qui l'entourent ;
4. Apparition du prince dans la ferme : découverte de la jeune fille sans son déguisement et naissance de l'amour ;
5. Importance de la parure et signes identificatoires (gâteau préparé et bague nuptiale) ;
6. Quête, identification et mariage ;
7. Retrouvailles avec le père repentant.

Excepté les séquences 1, 2 et 7, les autres sont identiques à celles de *Cendrillon* et justifient, entre autres, l'appartenance à un même cycle. C'est à la lumière de ces constantes narratives que nous analyserons les traductions du conte de *Peau d'Âne* diffusées dans le Maghreb. Nous avons sélectionné les trois versions suivantes destinées au jeune lecteur, elles ont été l'objet d'une re-traduction de notre part, dans laquelle nous puisons les citations intratextuelles :



1) Collectif, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Jamil el Wardi, Sousse, Tunisie, Dar el Maâref, coll. « Les plus belles histoires pour les enfants », 2007.



2) Anonyme, *El Amira al Hariba, Jild el Himar (La Princesse fugitive, Peau d'Âne)*, Tripoli, Liban, Maison du Nord, coll. « Histoires mondiales », [2^{ème} édition] 2009.



3) Mohidine Khraïef, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Ibrahim Dridi, Tunis, Silcar, coll. « Histoires du monde », 2005.

La première, composée par une « élite d'enseignants »¹⁴, comprend seize pages. Publiée en 2007, dans la collection « Les plus belles histoires pour enfants », il s'agit d'une nouvelle édition (la 23e) revue et corrigée par des spécialistes de la littérature d'enfance, travaillant en étroite collaboration avec la maison d'édition de la ville de Sousse et l'illustrateur Jamil El Wardi. La deuxième, rééditée en 2009 au Liban – diffusée en Tunisie et dans l'ensemble du Maghreb – s'intitule *la Princesse fugitive*, avec en sous-titre, *Peau d'Âne*, comme une résurgence et une manière d'orienter le lecteur vers un conte source perçu comme texte d'autorité. Cette modification joue sur la stratégie de la captation par laquelle le traducteur, en suggérant un univers énigmatique, s'assure de l'adhésion du lectorat. Ce livret se compose de seize pages dont la dernière est consacrée à l'explication d'un lexique jugé peu accessible et fonctionnant comme une leçon de vocabulaire. La troisième traduction, contenant quatorze pages, date de 2005 et figure dans la collection « Histoires du monde », adaptée par un écrivain renommé, spécialiste de l'enfance en Tunisie : Mohidine Khraïef. Richement illustrée, en couleurs, par Ibrahim Dridi, elle a été tirée à 10 000 exemplaires. La dernière page de ce livret, élément péritextuel et promotionnel indispensable selon l'optique de l'éditeur, est réservée à quatre questions de compréhension qui négligent, selon nous, les caractéristiques fondamentales du récit, mais qui légitiment amplement la présence des pédagogues – enseignants et éducateurs –, qui se sont chargés de la révision du présent texte et de sa conformité aux usages et aux convenances. Nous privilégierons les deux séquences introductives : l'inceste, le déguisement et la fuite, ainsi que celle (pivot) construite autour « des robes merveilleuses ». Dans le but de cerner ce que nous appellerons désormais « la réécriture du non-dit ou de l'indicible », en mettant en valeur certains procédés de textualisation spécifiques, de même que les jeux et enjeux des normes et bienséances en vigueur dans le milieu culturel d'accueil.

L'examen des textes traduits dont nous disposons révèle une reconfiguration particulière du conte de *Peau d'Âne* dans l'univers maghrébin, rares étant les versions qui maintiennent ou expriment d'une manière explicite le motif de l'inceste. Omission étrange quand on sait que les versions orales traditionnelles arabes ou berbères ne manquent pas de le développer. Cinq sur onze des versions orales explorées débutent par le désir incestueux, deux d'entre elles, remplacent le père par le frère, ce qui en soi, ne change rien à la signification générale du récit ni à sa dimension symbolique. Certes, ce motif n'est ni essentiel ni identificatoire du conte, mais il reste présent dans bon nombre de versions européennes écrites et orales et notamment dans notre hypotexte de référence.

¹⁴ Indication faisant partie du péritexte éditorial rappelant les auteurs sans les nommer, mais les qualifiant d'« élite d'enseignants » de façon fortement laudative. Notre traduction donnée ici se veut la plus fidèle au texte arabe.

Processus scripturaires et métamorphoses du conte traduit

Parmi ces trois réécritures, seul le livret 3 traduit par Mohidine Khraïef reste fidèle au conte source et met en place la demande du mariage incestueux, prohibé, qui va déclencher le déguisement et la fuite de la princesse. Toutefois, le récit est plus condensé, plus court, car il fait l'impasse sur l'étape de la recherche de l'épouse conforme au vœu de la reine défunte. Dans ce texte tunisien, le roi père, très pressé de remplacer la reine qui vient de mourir, décide de lui-même de choisir sa fille :

Le roi pensa à trouver une remplaçante pour la reine disparue, mais celles qui lui ressemblaient étaient rares si ce n'est inexistantes. Il réfléchit à nouveau puis se dit :
Ma fille, la princesse, est très belle, c'est la seule qui peut prendre la place de la reine, c'est une copie d'elle dans sa beauté et dans son comportement.¹⁵

L'énonciateur tunisien n'a pas gardé le motif du serment émis par l'agonisante qui enchaîne le roi à son propre destin – l'empêchant à jamais de se remarier –, persuadée qu'elle n'a pas d'égale. Le récit se poursuit avec la résolution du père et la remise d'un cadeau étrange : « Et le roi parvint à une décision dangereuse, celle d'épouser la petite reine quoique cela lui coûtât. Il décida de lui offrir la peau d'un âne, d'une grande valeur, une peau précieuse, car elle portait chance à celui qui la mettait et ramenait la prospérité et la richesse au pays »¹⁶. Seulement cet animal, donné en offrande afin de permettre un mariage illicite, n'a jamais été évoqué auparavant, c'est une figure qui apparaît soudainement comme une résurgence du texte de référence au péril d'une cohésion sémantique et d'une cohérence narrative. Effrayée, foudroyée par la nouvelle de la cérémonie imminente, la princesse se déguise de sa propre initiative en enfilant la peau de l'âne et fuit loin du palais et de la tyrannie paternelle. Aucune fée n'est appelée à l'aide, aucune allusion aux épreuves auxquelles le père incestueux est soumis. L'énonciateur a procédé à une nette réduction du texte source au point de l'amputer d'un motif clé : celui des robes merveilleuses qui sont à l'origine de la transfiguration de Peau d'âne et qui en plus portent en elles le signe d'une élévation future. Ainsi, un mystère plane quant à l'origine de la tenue éblouissante sous laquelle va l'apercevoir le fils du roi. Un manque crucial s'installe, créant une incohérence narrative, d'autant que le moment choisi par la jeune fille pour se parer est incongru, peu adapté à la coquetterie et aux jeux de séduction : « Tous les soirs, après la fatigue de la journée, elle retirait ses vêtements sales et revêtait ses habits de princesse pour se rappeler ses jours passés. Un jour, ainsi habillée, elle se mit à la fenêtre et un prince l'aperçut. Elle se promenait, vêtue d'une robe de princesse, elle lui plut et il décida de l'épouser »¹⁷.

¹⁵ Mohidine Khraïef, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Ibrahim Dridi, Tunis, Silcar, coll. « Histoires du monde », 2005, p. 3.

¹⁶ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

Dans le texte traduit, la princesse est mise au courant par son père, comme chez Perrault ; tandis que dans certaines versions orales maghrébines et occidentales, elle l'apprend grâce à un animal – vache, corneille, hirondelle – qui, en échange de quelque nourriture, la prévient du danger. Ce motif de « l'animal qui avertit » existe également dans certaines versions traditionnelles du *Petit Chaperon rouge*.

Et c'est grâce à lui que la jeune fille échappe à l'inceste : soit parce qu'il l'alerte comme dans la tradition ; soit, comme c'est le cas chez Perrault et dans les traductions, parce qu'elle en emprunte la peau pour se dissimuler. Par cette action, elle se métamorphose, se met en marge du monde humain et échappe au désir incestueux. Elle refuse ainsi d'enfreindre un interdit anthropologique fondamental, car comme l'affirme Françoise Héritier « La prohibition de l'inceste n'est rien d'autre qu'une séparation du même, de l'identique, dont le cumul [...] est redouté comme néfaste »¹⁸. De la sorte, Peau d'Âne en se séparant du père dénaturé, refuse de ressembler à sa mère et d'occuper une place qui n'est pas la sienne. Sa fuite, loin du domaine familial où pèse la menace d'une relation sexuelle endogamique amorce donc un long parcours initiatique au cours duquel elle va acquérir les compétences féminines indispensables qui la feront accéder au mariage souhaité et non imposé. Tout d'abord, elle apprend les responsabilités du foyer à travers les tâches subalternes qu'elle accomplit, ensuite elle retrouve sa féminité niée, grâce à la mise en scène de son pouvoir de séduction. Les robes merveilleuses ou la « Belle parure » selon l'expression de Joseph Courtès¹⁹ (motif mobile et partagé avec *Cendrillon* et *À la recherche de l'époux disparu*) sont donc essentielles à cet égard et jouent un rôle de médiateur entre Peau d'âne et le prince. Elles sont l'objet de la fascination de ce dernier, mais aussi l'instrument de la conjonction spatiale de deux êtres que tout distingue en apparence, mais qui finissent par se rapprocher et s'unir dans une relation exogamique approuvée et recommandée par le groupe.

Dans tous les récits, qu'ils soient oraux ou écrits, y compris, nos trois traductions, se développe une scène où la princesse embellie de ses attributs, se laisse voir et admirer par le prince. La version traduite (livret 3), vue précédemment, la reprend, mais de façon très concise. L'ensemble du texte reconfiguré selon le processus de la réduction-condensation nous paraît totalement en adéquation avec le schéma scripturaire imposé par le modèle perraldien et conforme à la symbolique énoncée précédemment selon laquelle Peau d'Âne, comme Cendrillon, représenterait la jeune fille répugnante, ou rendue telle suite aux méfaits d'autrui, obligée de partir à la recherche d'un époux hors du cercle prohibé de l'endogamie. Nous ne nous attarderons pas sur cette réécriture-ci, car elle ne présente aucune particularité scripturaire liée à son transfert au Maghreb. En revanche, les deux traductions

¹⁸ Françoise Héritier, Boris Cyrulnik, Aldo Naouri, *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, [1994] 2000, p. 10-11.

¹⁹ Joseph Courtès, *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986, p. 112.

suivantes se détachent totalement de l'hypotexte occidental et fonctionnent selon le mode de l'altérité, ce qui en fait deux réécritures intéressantes instaurant une rhétorique du silence ou du non-dit.

Une rhétorique du silence ou du non-dit

La réécriture-traduction de *Peau d'Âne* au Maghreb, révèle une certaine ambivalence dans l'attitude de l'énonciateur : dans certains textes, il fait preuve de pudeur vis-à-vis du destinataire et refuse d'intégrer l'inceste et, dans d'autres, il en fait l'élément central de son récit. Il faut toutefois reconnaître que la première attitude domine, imposant une forme de textualisation particulière et des processus scripturaires adaptés. Cette écriture contrainte repose sur une stratégie scripturale fondée sur l'évitement, le non-dit. Le récrivain-traducteur use de divers moyens pour raconter la *Peau d'Âne* de Perrault de manière assez fidèle tout en contournant le motif de l'inceste.

Dans la version illustrée par Jamil el Wardi (livret 1), le texte commence par une survalorisation de la fidélité du roi à son épouse défunte, d'une insistance sur son chagrin et sur la longue durée de son deuil. Il s'agit là d'une réappropriation de la figure du père et de sa reconfiguration selon certaines règles de bienséance sociale liées à la durée du veuvage. L'annonce du remariage réjouit tout le monde excepté la princesse, mais le texte n'en dit pas la raison et un blanc se crée dès le départ instaurant une perplexité chez le récepteur : « Les gens furent heureux d'apprendre la décision du roi, excepté sa fille. Elle en fut attristée et refusa de croire que son père cherchât à se marier une seconde fois »²⁰. Les faits relatés deviennent non signifiants et perdent de leur vraisemblance : aux yeux du jeune lecteur, rien ne justifie la tristesse, décrite, par ailleurs, de façon assez hyperbolique. Il n'est pas en mesure de combler le manque et de comprendre, par simple inférence, le contenu textuel posé. De ce fait deux modes de réception du conte réécrit se profilent :

- Une lecture immanente du texte où le vide est rempli par l'élaboration d'un énoncé implicite à partir d'inférences co-textuelles et contextuelles, le présupposé serait le suivant : la princesse est triste, car une autre femme prendra la place de sa mère décédée, son père ne pourra plus s'occuper d'elle comme par le passé.
- Une lecture intertextuelle qui permettrait de construire un énoncé par implication²¹, puisé dans un hors-texte où se conjoignent les connaissances de l'univers contique, la fréquentation des variantes textuelles et les acquis dus à une culture orale traditionnelle, le présupposé deviendrait alors: son émotion est générée par l'idée qu'il épouse une femme méchante qui risque de la maltraiter ; ou bien elle ne veut pas se marier avec son père.

²⁰ Collectif, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Jamil el Wardi, Sousse, Tunisie, Dar el Maâref, coll. « Les plus belles histoires pour les enfants », 2007, p. 2.

²¹ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 257. Ce concept est également défini par Jacques Moeschler et Anne Reboul dans *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 99.

Il nous paraît toutefois difficile, mais non impossible, que dans l'espace maghrébin un enfant soit en mesure de reconstituer par lui-même le non-dit du texte et qu'il soit capable d'envisager l'inceste comme motif du silence. Toujours est-il que cette lacune de la narration nécessitant une pause réflexive nuit à la linéarité du récit et à sa cohérence. Un autre détail renforce cette impression et pose un nouveau problème de compréhension au jeune lecteur : le recours de la princesse à un être surnaturel la *jinniya* alors que le texte ne dit pas qu'elle est menacée ou persécutée ; le seul événement qui perturbe son quotidien est le remariage du père sur lequel plane un mystère entier. Cet appel à la *jinniya* crée une incongruité sémantique due au non-dit de départ, les conseils que cette dernière prodigue à l'héroïne demeurent injustifiés : « fais semblant de porter un regard consentant sur le mariage de ton père et demande-lui une belle robe tissée avec les couleurs de la nature. Je suis sûre que personne dans le royaume ne peut tisser un tel vêtement »²². Plusieurs questions restent en suspens : pourquoi la princesse doit-elle simuler ? Pourquoi cette sollicitation ? La suite du récit rejoint Perrault et relate les épreuves, suggérées par l'amie surnaturelle, auxquelles la jeune fille va soumettre son père dans la perspective de le dissuader de son projet. Ainsi va-t-elle requérir trois robes merveilleuses ; la première « aux couleurs de la nature » dont les « fils sont tissés du bleu du ciel et les ceintures de la couleur des nuages » ; la deuxième « couleur de lune », la troisième tissée avec « les rayons du soleil ». Le lecteur ne perçoit pas la nécessité de ces exigences et encore moins leur démultiplication ; il ne saisit pas non plus la raison du chagrin de la fée à chaque défi relevé puisque le texte se tait là-dessus.

Ces motifs puisés directement dans le conte de Perrault sont totalement désémantisés, car ils n'ont plus aucune véritable fonction dans la narration et introduisent, au contraire, une faille dans le récit. Dans l'hypotexte, les robes merveilleuses, véritables tests servant à évaluer l'obstination du père, visent à reculer l'échéance de l'union interdite, même si l'héroïne les obtient néanmoins. En revanche, dans le texte traduit, elles sont inutiles et inexplicables, car elles apparaissent dans le contexte du non-dit entourant le mariage du père. De plus, elles sont dépouillées de leur symbolisme essentiel en tant qu'attributs pré-nuptiaux que l'héroïne reçoit et qu'elle revêt plus tard, pour se faire remarquer du prince. En vrais atouts de séduction, ces robes merveilleuses la font passer du gris, terne, sale et répugnant (la peau d'âne avec laquelle elle se travestit et la suie ou cendre qui couvrent son visage et ses mains) à l'éblouissant et au lumineux (les robes couleur des astres), dans une sorte de transfiguration où elle acquiert le pouvoir total de fascination après celui de répulsion²³. Le traducteur

²² Collectif, « *Jild el Himar* », (*Peau d'Âne*), *op. cit.*, p. 4.

²³ Voir Bochra Charnay, « De la Chatte des cendres à Cendrillon : échos et écarts », dans « Filmer la classe », *Les Cahiers Robinson*, n° 33, Université d'Artois, 2013 ; et « *Cendrillon* au Maghreb », dans « Cendrillon de l'ombre à la lumière », Malakoff, *La Grande Oreille*, n° 59-60, automne – hiver 2014-2015.

les reproduit au même moment diégétique par respect du texte source, mais son silence face à l'inceste rend leur présence totalement déplacée.

Cette réécriture-traduction se fonde sur l'ellipse narrative et sur une rhétorique du silence, présentes tout particulièrement au début du récit et centrées autour de l'indicible inceste. Cette stratégie discursive de la dissimulation affecte l'ensemble des instances textuelles à savoir l'énonciateur, le récepteur et les rôles actantiels. Ainsi, à la voix performante du raconteur occidental, jouant avec la norme scripturaire et sociale de son époque, se substitue le mutisme du traducteur muselé par l'interdit moral et social. Le blanc du texte dévoile le silence contraint et le poids du tabou qui ne va pas sans répercussions sur le récepteur enfant. Celui-ci ressent cette lacune et ne peut y remédier ni par les inférences contextuelles ni par les présupposés, il n'en a pas les compétences. Il perçoit les manques et cela lui renvoie une image incomplète d'un produit culturel étranger qui se révèle loin de ses attentes.

Enfin, son statut de jeune lecteur, construisant la signifiante par décodage de l'implicite, s'en trouve ébranlé et son expérience de la lecture autonome est mise en échec. Il ne reconnaît ni la structure ni les rôles actantiels auxquels il est habitué dans la fréquentation des contes. Les actants eux-mêmes posent problème et leurs rôles semblent parfois arbitraires ; tel est le cas de la fée, personnage reconfiguré et maintenu dans le texte traduit, mais dont l'action s'avère inutile ou tout au moins incompréhensible.

Du non-dit à l'indicible ou le contournement de l'inceste

La version éditée au Liban et intitulée *La Princesse fugitive* (2) manifeste un dispositif paratextuel très restreint, car ne faisant même pas mention du nom du traducteur ni de l'illustrateur, elle se contente du titre et d'un sous-titre, *Peau d'Âne* rappelant, pour les initiés, le texte source européen. Ce récit use également du procédé de la réduction et nous propose une histoire concentrée sur l'essentiel et racontée sur le mode de la litote. Ce qui la rend toutefois originale par rapport à la précédente, c'est que l'énonciateur y reconfigure son texte selon la même rhétorique du silence, mais cette fois-ci en réalisant un contournement de l'indicible. Dans cette édition libanaise, le motif inexprimable de l'inceste a été détourné au profit d'un autre, moins tabou. Il était sans doute impensable pour le traducteur que le roi père songe à une alliance prohibée ; il a donc opéré sa reconfiguration et son remplacement par un autre plus en adéquation avec les mœurs de son univers culturel : le mariage imposé.

Le récit s'ouvre sur une formule stéréotypée : « Il était ce qu'il en était, un royaume où les gens vivaient heureux »²⁴, le roi juste et bon possède un âne merveilleux qui défèque des pièces d'or. Son épouse meurt à la suite d'une maladie incurable, mais elle n'exige rien de lui et ne le lie par aucun

²⁴ Anonyme, *El Amira al Hariba, Jild el Himar (La Princesse fugitive, Peau d'Âne)*, Tripoli, Liban, Maison du Nord, coll. « Histoires mondiales », [2^{ème} édition] 2009, p. 2.

serment ni aucune promesse concernant le choix de celle qui doit lui succéder. D'ailleurs, la possibilité même d'un remariage du roi n'est pas évoquée dans le texte. Il s'occupe parfaitement de sa fille. Image idéalisée d'un père en harmonie avec le stéréotype culturel et moral prégnant : protecteur, responsable de l'éducation, se sacrifiant pour le bien-être de son enfant, donc hors de toute tentation incestueuse. Se pose alors une question cruciale au traducteur : comment préserver une cohérence narrative si l'on ne peut parler de l'inceste, élément déclencheur de la narration ? Autrement dit, quelle stratégie textuelle mettre en place pour dire l'indicible ? L'énonciateur a opté pour la reconfiguration totale du motif : « Par malchance [...], son père décida de la marier à l'un des princes voisins ; cela pour agrandir son royaume et étendre son pouvoir »²⁵ ; motif différent, mais doublement intéressant : d'abord, il maintient la cohérence narrative puisqu'il intervient au même instant que l'inceste, ensuite il évite à l'énonciateur de franchir la limite du dicible. « La princesse fut chagrinée de l'apprendre, elle faillit en perdre la raison, car ce prince était très âgé et laid. Elle se mit à pleurer et demanda à son père de ne pas la contraindre à ce mariage effrayant. Mais le roi fort têtue, lui ordonna d'obéir et de se préparer à la noce »²⁶. Ce mari imposé, de surcroît « âgé et laid » n'est, en réalité, qu'un substitut du père, fonctionnant comme un subterfuge narratif par lequel le traducteur contourne l'inceste ; mais la supercherie n'échappe pas à la princesse qui considère ce mariage littéralement « effrayant » et le rejette totalement. Pour gagner du temps, elle exige, d'elle-même, une robe couleur de soleil et l'obtient ce qui augmente son inquiétude et la pousse à chercher conseil auprès de sa marraine, dont le texte ne dit rien sur son essence surnaturelle. Celle-ci lui recommanda d'exiger l'animal magique auquel le roi accorde un grand intérêt ; mais contre toute attente, ce dernier s'exécute et la jeune fille est contrainte à s'échapper en se dissimulant : « Elle se couvrit de la peau de l'âne et s'enfuit le visage noirci de cendre. Elle se cacha dans un village proche et fut employée par une vieille fermière »²⁷.

Le motif de la cendre présent dans ce passage est à interpréter comme un élément textuel qui unit *Cendrillon* et *Peau d'Âne* – et confirme à contrario leur appartenance à un cycle commun. Il permet à la jeune fille de devenir repoussante, détestable, donc non désirable, inapte au mariage, quel qu'il soit d'ailleurs. La version libanaise insiste sur la répulsion provoquée par l'héroïne et la traduit de façon hyperbolique en ces termes : « Elle gardait tous les jours le troupeau et dormait à l'étable. Son corps devint sale et repoussant et elle faisait fuir tout le monde. Les gens du village ainsi que les ouvriers de la ferme se moquèrent d'elle et la surnommèrent Peau d'Âne »²⁸. Nous retrouvons, de nouveau, ici, comme une résurgence du texte source, l'humiliation par l'attribution d'un sobriquet avilissant et déshumanisant, motif présent également dans *Cendrillon*.

²⁵ *Ibid.*, p. 4.

²⁶ *Ibid.*, loc. cit.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁸ *Ibid.*, p. 8-10.

Les jeux du silence et de la parole

Les deux réécritures de *Peau d'Âne* accordent bien une place privilégiée au non-dit et détournent certains motifs jugés inconvenants. Cette stratégie scripturaire basée sur le silence contraste cependant avec un excès de la parole dans la suite du récit. Ainsi, le texte tunisien, illustré par Jamil el Wardi, développe un monologue inattendu où l'héroïne s'admire devant son miroir après avoir revêtu l'une de ses robes merveilleuses, déclare à voix haute : « Un jour, il faudra qu'un beau prince me voie, m'admire et me demande en mariage, ainsi se termineront mes peines dans cette vie et je serai la créature la plus heureuse sur terre. »²⁹ Discours d'autant plus surprenant qu'il constitue le seul moment où l'héroïne s'exprime directement. Au début du récit, ses demandes ou supplications faites au roi étaient rapportées, parfois narrativisées, comme si sa parole était, elle aussi, contrôlée, empêchée, soumise à cette même règle du silence décrétée par l'énonciateur-traducteur. En revanche, dans la longue séquence monologale, elle parle sans crainte. Elle formule des vœux et sa parole devient performative, car le paragraphe suivant relate effectivement l'arrivée du prince venu chasser dans les environs de la ferme. Au mutisme du début s'oppose la langue déliée, nous y voyons le prolongement d'une même stratégie scripturaire, mais inversée : il s'agirait ainsi, par la suppression du motif de l'inceste d'une tentative d'appropriation du texte de Perrault, mais face au vide créé par le non-dit, ce même énonciateur instaure la parole, ailleurs dans le texte, à la recherche d'une forme d'équilibre compensatoire. Mais cette démarche est vaine, car elle n'apporte rien à l'évolution de la trame diégétique, de surcroît elle est excessive et ne fait que surenchérir sur la vacuité première.

Cette dichotomie du dire et du silence se retrouve également dans la deuxième traduction provenant du Liban. Face à la décision tyrannique du roi, la princesse ne peut que s'exécuter et accepter le mariage imposé avec le prince âgé au physique ingrat. Lorsqu'elle se plaint et supplie son père, sa parole est refusée et n'est même pas reproduite directement dans le texte. Par contre, dès qu'elle quitte le palais, elle est dotée d'une grande loquacité qu'elle n'hésite pas à déployer à de multiples occasions et surtout lorsqu'elle met sa robe couleur de soleil. Ce moment narratif particulier où *Peau d'âne* use de ses attributs féminins de séduction, loin du foyer paternel, semble aller de pair avec la naissance d'une parole libre et personnelle accompagnée d'ailleurs par la prise en charge de son propre destin. En effet, elle laisse tomber, de son plein gré, sa bague dans le gâteau qu'elle confectionne pour le prince malade d'amour, mettant ainsi en place le signe identificatoire grâce auquel elle divulguera sa véritable identité.

Par cet acte volontaire et par sa voix émancipée, la jeune fille se construit un avenir indépendant, hors du cercle familial, et obtient un statut social élevé. L'objet identificatoire est donc un motif pivot commun à *Peau d'Âne* et à *Cendrillon* grâce auquel s'opère, à chaque fois, le décèlement de l'héroïne et sa transfiguration finale. Dans le conte occidental, qu'il s'agisse de la pantoufle de *Cendrillon* ou de

²⁹ Collectif, « *Jild el Himar* » (*Peau d'Âne*), *op. cit.*, p. 10.

l'anneau de Peau d'Âne, il occupe une place de choix et l'épisode de l'essayage constitue une épreuve déterminante avant la récompense. Le traducteur l'a maintenu, mais l'a dépossédé d'une part importante de sa valeur et de sa symbolique, le réduisant à un simple accessoire féminin immédiatement associé à sa propriétaire : « Il se réveilla et commença à manger avec appétit. Soudain, la bague brilla devant ses yeux, il reconnut que c'était celle de la fille dont il était tombé amoureux. »³⁰ Encore une fois, le texte est lacunaire et ne dit rien non plus de l'épreuve capitale par laquelle vont passer les multiples femmes pour tenter de l'enfiler au doigt. L'essayage de la bague consacre l'héroïne comme étant l'élue, l'unique, différente de toutes les autres (y compris de sa propre mère dans les cas où l'inceste est maintenu). De nouveau, le texte traduit use du non-dit et le prince va tout simplement chercher Peau d'âne et l'épouser malgré cette incomplétude.

Conclusion

On peut, en définitive, se demander si cette écriture fondée sur le non-dit peut encore signifier quelque chose pour un jeune lecteur qu'on invite à découvrir la culture de l'autre. Le texte qu'on lui propose renseigne-t-il encore sur les valeurs et les mœurs de la société occidentale ? Cette rhétorique ne finit-elle pas, paradoxalement, par trop en dire dans la mesure où ce qui relève de l'ineffable, à savoir, le tabou, resurgit ? En somme, les blancs du texte, au lieu de taire l'indicible et de le dissimuler, le rendent plus voyant, plus visible ; ainsi serons-nous tentée de qualifier ce processus scripturaire oxymorique de « rhétorique du silence » où se mêlent des procédés antithétiques : l'hyperbole et la litote. L'hyperbole concerne la narration de tout ce qui est superflu dans le texte (souffrance de la princesse, beauté des robes, compassion de l'amie surnaturelle) et la litote permet de dire l'inceste sans le formuler, car à force de vouloir l'éviter on le montre. Ainsi dans un mouvement de va-et-vient entre silence et loquacité s'instaurerait, peut-être, paradoxalement, une sur-écriture du non-dit, une béance du récit.

Toujours est-il que le passage de *Peau d'Âne* dans la culture maghrébine en fait un conte différent, relevant d'un processus d'acculturation, dépossédé de certains de ses traits originaux et investi d'autres qui l'accommodent aux mœurs du pays. Les nombreux métamorphoses qui affectent le conte réécrit sont, en partie, dus à l'acte du traducteur lui-même. En effet, celui-ci opère sur le mode de la sélection afin de respecter le code imposé, mais se heurte à une difficulté majeure inhérente à la dimension esthétique intraduisible ainsi qu'à la part d'implicite que recouvre le langage de l'autre. Par conséquent, le texte réécrit est à la fois proche et éloigné de sa source, identique et dissemblable, mais c'est peut-être grâce à cette oscillation entre identité et altérité que le conte survit et se régénère continuellement en produisant à chaque fois, une signification nouvelle.

³⁰ Anonyme, « *El Amira al Hariba* » (*La Princesse fugitive*), *op. cit.*, p. 14.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Corpus

- ANONYME, *El Amira al Hariba, Jild el Himar (La Princesse fugitive, Peau d'Âne)*, Tripoli, Liban, Maison du Nord, coll. « Histoires mondiales », [2^{ème} édition] 2009.
- COLLECTIF, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Jamil el Wardi, Sousse, Tunisie, Dar el Maâref, coll. « Les plus belles histoires pour les enfants », 2007.
- KHRAÏEF Mohidine, *Jild el Himar (Peau d'Âne)*, illustrations Ibrahim Dridi, Tunis, Silcar, coll. « Histoires du monde », 2005.
- PERRAULT Charles, *Contes*, [textes établis et présentés par Marc Soriano], Paris, Flammarion, 1989.

Ouvrages critiques

- BASILE Giambattista, *Le Conte des contes*, [1625], [tr. Françoise Decroisette], Strasbourg, Circé 1995.
- CHARNAY Bochra, « De la Chatte des cendres à Cendrillon : échos et écarts », dans « Filmer la classe », *Les Cahiers Robinson*, n° 33, Arras, Université d'Artois, 2013.
- _____, « Cendrillon au Maghreb », dans « Cendrillon de l'ombre à la lumière », Malakoff, *La Grande Oreille*, n° 59-60, automne – hiver 2014-2015.
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.
- COURTÉS Joseph, *Le Conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.
- DELARUE Paul, TENÈZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France et d'Outre-mer*, t II, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963.
- DU FAIL Noël, « Propos rustiques » [1547], dans *Conteurs français du XVIe siècle*, (éd. Pierre Jourda), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 177, 1965.
- GRIMM Wilhelm et Jacob, *Contes pour les enfants et la maison*, [édités et traduits par Natacha Rimasson-Fertin], Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », n° 40, 2009.
- HÉRITIER Françoise, CYRULNIK Boris, NAOURI Aldo, *De l'inceste*, Paris, Odile Jacob, [1994] 2000.
- LA FONTAINE Jean (de), *Fables*, livre VIII, Paris, Barbin et Thierry, 1678.
- MOESCHLER Jacques, REBOUL Anne, dans *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.
- SORIANO Marc, *Les Contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.

STRAPAROLA Giovan Francesco *Les Nuits facétieuses*, [1550], [tr. Joël Gayraud], Paris, José Corti,
coll. « Merveilleux », n° 7, 1999.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LE PETIT PRINCE RETROUVÉ
LETTRE OUVERTE DE JEAN-PIERRE DAVIDTS
À ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Danièle HENKY

Université de Strasbourg

Qui s'intéresse à la littérature de jeunesse dans le temps et dans l'espace, ne peut manquer de constater à quel point celle-ci, telle que nous l'entendons aujourd'hui – c'est à dire destinée spécifiquement à un public enfant et adolescent – est « jeune », partout. Elle a deux cents ans dans le meilleur des cas, même si, sans doute inconsciemment, on a toujours écrit pour les jeunes générations, pour la postérité, pour ces *happy few* d'avant-garde, parce que, comme le précise Le Clézio, « les livres [...] sont la jeunesse »¹. Le Québec ne fait pas exception, mais ce n'est qu'après la Révolution Tranquille que se met en place une réelle politique de valorisation des ouvrages québécois originaux. Jean-Pierre Davidts dont les premiers livres pour enfants paraissent dans les années 90, bénéficie de cet essor encore neuf. On peut se demander alors pourquoi, au lieu d'en profiter pour s'affranchir de l'emprise française, curieusement, il publie en 1997, *Le petit prince retrouvé*, une suite du *Petit Prince* de Saint-Exupéry.

Contexte de parution

La littérature de jeunesse intentionnelle québécoise date de 1920, selon les historiens, du début du XXe siècle. On ne peut, en effet, tenir pour des ouvrages à l'intention des enfants, ces livres de prix que l'on a commencé à distribuer dans les écoles après 1875. La plupart de ces récits édifiants étaient conçus pour les adultes et adaptés ensuite. Il s'agissait essentiellement de livres français ou de récits historiques et légendaires retraçant la vie des premiers Canadiens, souvent issus de la tradition orale. La plupart des chercheurs considèrent *Les Aventures de Perrine et de Charlot* (1923) par Marie-Claire Daveluy comme le premier roman écrit pour les jeunes. La consigne était « d'écrire un roman dont les personnages principaux seraient des enfants. »²

On observe une étonnante proximité entre l'émergence de la littérature de jeunesse québécoise et sa grande sœur française, à plus d'un demi-siècle de distance. Dans les deux cas, l'enjeu est d'abord de s'approprier les jeunes consciences en les modelant. Le but avoué est de les former au sentiment

¹ Voir Danièle Henky, *L'Art de la fugue en littérature de jeunesse. Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière*, [préface Jean Perrot], Bern, Peter Lang, coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. V., 2004, p. 161.

² Jeanne Saint-Pierre, « Ce que lisent les jeunes au Canada », dans *Le Livre de l'année 1952*, Montréal, Grolier, 1952, p. 168-169.

religieux et national afin qu'ils s'intègrent dans la société et qu'ils en perpétuent ensuite les valeurs. Cette ressemblance d'objectifs va constituer pour la littérature québécoise naissante un réel handicap. Beaucoup d'éditeurs français sont bien implantés au Québec et cette concurrence est écrasante pour les créateurs autochtones. La loi Choquette de 1925 qui stipule que la moitié du montant affecté aux prix scolaires doit concerner l'achat de productions canadiennes ne parvient pas à changer les habitudes. Les choses n'évoluent de façon notable qu'au moment de la Seconde Guerre mondiale, les relations étant coupées entre la France et le Canada. Les périodiques pour la jeunesse se multiplient et de nombreux auteurs y publient leurs premiers récits. Ces écrivains bénéficient, en outre, de la création de nombreux prix littéraires qui les font connaître du public.

Il faut cependant attendre la Révolution Tranquille qui secoue la société québécoise à partir des années soixante pour voir sensiblement la littérature de jeunesse se métamorphoser. La crise que cette révolution occasionne aussi dans le monde littéraire, lui permet, paradoxalement, de s'émanciper de la double emprise de la « grande » littérature et de la littérature du vieux continent. Les mentalités progressent et les conceptions les plus traditionnelles sont malmenées. Ainsi, désormais, ces productions sont tenues pour des éléments-clés du développement culturel du Québec. On n'hésite pas à y aborder les nouvelles tendances et les thèmes fondamentaux de la Révolution Tranquille tels que le féminisme et le nationalisme, par exemple. Parallèlement, au cours de cette période de remise en cause, on reconsidère aussi la place de l'enfant dans la société ce qui se manifeste, entre autres, par un changement radical de point de vue. Auparavant, même s'il pouvait s'exprimer dans les dialogues, le narrateur était invariablement un adulte qui proposait sa version de l'histoire. L'enfant se bornait, le plus souvent, à tenir un discours sage ou repentant s'il avait été téméraire ou désobéissant. Désormais, le narrateur est, dans la plupart des cas, un jeune héros de l'âge du lecteur. Sa perception du réel fait entrer plus de fantaisie dans le récit. Elle autorise aussi plus d'épaisseur aux personnages en les dotant d'une psychologie plus proche de la réalité enfantine. On s'éloigne ainsi du manichéisme simpliste des précédentes parutions, comme l'explique, dans les années soixante-dix, l'éditeur Bertrand Gauthier :

Il me semble important de refléter la complexité et la multiplicité du réel afin de permettre à l'enfant de sortir au plus vite de la problématique bien-mal, noir-blanc. Il faut développer l'esprit critique des enfants, leur fournir les outils qui leur permettront progressivement d'objectiver le réel. L'humour est un outil essentiel à cette démarche.³

Dans le contexte favorable des années 80, les éditions pour la jeunesse s'accroissent et la vague du roman pour adolescents déferle sur le marché produisant même des *best-sellers*.

³ Bertrand Gauthier, « L'édition québécoise : un défi collectif », dans *Des Livres et des jeunes, Aux sources de notre littérature de jeunesse*, Québec, ACALJ, vol. II, n° 6, juin 1980, p. 16.

Les éditeurs Raymond Plante (Boréal) et Jacques Fortin (Québec/Amérique) mentionnent que ce phénomène de popularité des ouvrages québécois auprès des jeunes s'explique assez facilement. Les tournées d'auteurs dans les écoles font connaître les livres aux jeunes, qui recherchent ensuite les autres livres de la collection et demeurent fidèles aux auteurs qu'ils connaissent parce qu'ils les ont rencontrés et même revus en d'autres occasions, aux Salons du livre par exemple. De mieux en mieux adapté aux goûts des jeunes, le roman de jeunesse québécois se taille aussi une place de choix grâce au bouche-à-oreille des jeunes eux-mêmes. Les jeunes lecteurs font ou défont un succès.⁴

Le petit prince retrouvé de J.-P. Davidts (1997) est un de ces succès québécois des dernières années du XXe siècle. Son auteur a bénéficié de la politique mise en place pour le développement d'une véritable littérature autochtone et pour la diffusion. Après avoir publié des textes dans plusieurs revues littéraires, il remporte, en 1987, le concours du Salon du Livre de l'Ontario pour le conte *Griffe d'or et le dragon*. Son premier recueil, *Les Contes du chat gris*, obtient le prix Desjardins (Monique Corriveau) de la relève en littérature de jeunesse. Il fait partie des écrivains qui ont su imposer des formes et des valeurs nouvelles, dans l'univers moralisateur et conformiste du début du XXe siècle, puis beaucoup trop sage dans les années 60 colportant des images stéréotypées de la mère, de la famille et de l'enfant. À son arrivée dans les années 80/90, le récit est en train de se libérer. Dans la forme d'abord il perd sa linéarité conventionnelle pour se prêter à toutes sortes de jeux quasi oulipiens. Les thématiques diffèrent également. Beaucoup d'intrigues rendent compte d'un imaginaire débridé ou, a contrario, abordent de manière très réaliste le quotidien de leurs lecteurs. Chaque auteur fait assaut de créativité pour bousculer la tradition et faire place à l'ouverture, au questionnement, ce qui n'en exclut ni la poésie ni l'humour.

Une suite conforme...

Les albums pour tous petits et les romans de science-fiction de J.-P. Davidts n'échappent pas à cette règle. On en trouve un bel exemple dans *Le petit prince retrouvé*, précisément. L'auteur profite, en effet, d'un voyage de son héros dans les planètes pour lui faire rencontrer successivement : un écologiste, un publicitaire, un statisticien, un gestionnaire, un raciste. Ces amusantes caricatures l'amènent à aborder de nombreuses préoccupations de la société québécoise telles que la protection de l'environnement, les dangers de la société de consommation, l'absurdité d'une excessive bureaucratie ou les méfaits du racisme. Grâce à l'humour et à la fantaisie, il renvoie à ses jeunes lecteurs une image de la réalité qui est à leur portée. N'est-il pas paradoxal dès lors, que ce roman, novateur à bien des égards et salué pour cela par la critique, s'inscrive dans la filiation la plus rétrograde qui soit, celle de la littérature française dont précisément la littérature québécoise tente de s'émanciper depuis la loi Choquette de 1925 ? Par son titre, par son exergue et son adresse non dissimulée à « Monsieur de

⁴ Édith Madore, *La Littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994, p. 49-50.

Saint-Exupéry » auquel le narrateur écrit une lettre, le roman tout entier se présente, comme la suite d'un des plus célèbres ouvrages français : *Le Petit Prince*.

Certes, les cas de continuation ou de réécriture d'une œuvre connue sont un phénomène courant en littérature de jeunesse. Des centaines de versions du *Petit Chaperon rouge* ont été recensées par Sandra Beckett dans le livre qu'elle a consacré à cet inventaire. Mais le roman le plus imité, repris, poursuivi est sans doute *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe qui, au départ, n'était même pas adressé aux enfants. Les plus célèbres de ces « reprises » sont *Le Robinson suisse* de Wyss et *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier déjà tiré à un demi-million d'exemplaires. Gérard Genette, qui évoque ces ouvrages dans *Palimpsestes*, établit des distinctions entre les diverses imitations rencontrées en littérature, mais aussi dans d'autres domaines artistiques comme la musique et la peinture. Il s'attarde sur la définition lexicale du mot « suite » afin de cerner au plus près cette notion et les intentions des créateurs qui poursuivent l'œuvre d'un prédécesseur :

Lorsqu'une œuvre est laissée inachevée du fait de la mort de son auteur, ou de toute autre cause d'abandon définitif, la continuation consiste à l'achever à sa place, et ne peut être que le fait d'un autre. La *suite* remplit une tout autre fonction, qui est en général d'exploiter le succès d'une œuvre, souvent considérée en son temps comme achevée, en la faisant rebondir sur de nouvelles péripéties [...]. Il ne s'agit plus là d'un achèvement, mais plutôt d'une prolongation, et, si l'on voulait réformer ici la terminologie traditionnelle, le plus pertinent serait sans doute de rebaptiser *achèvement* ce que Littré nomme continuation et *prolongation* ce qu'il nomme suite, et qui n'implique pas nécessairement une fin. Mais on verra que la distinction théorique se brouille assez souvent dans les faits : on ne peut terminer sans commencer par continuer, et à force de prolonger on finit souvent par achever.⁵

Cette difficulté à choisir le terme précis afin de définir ce que l'auteur a voulu faire en *prolongeant* est parfaitement illustrée par *Le petit prince retrouvé*. À première vue, on a affaire à une continuation puisque Davidts, réagissant à l'invite lancée par Saint-Exupéry à la fin du *Petit Prince* : « Si [...] un enfant vient à vous, s'il rit, s'il a les cheveux d'or [...] écrivez-moi vite qu'il est revenu... », raconte les nouvelles aventures du héros comme s'il s'agissait d'une saga. Pourtant, on peut penser aussi que Davidts a écrit une suite selon la terminologie de Genette, souhaitant surtout mettre ses pas dans ceux de Saint-Exupéry afin « d'exploiter le succès [de son] œuvre ». Car, en définitive, *Le Petit Prince*, malgré ces dernières lignes de Saint-Exupéry – qui peuvent aussi être considérées comme une figure de style, une bouteille à la mer dont on n'attend pas plus de réponse qu'à une question oratoire ? – s'est bel et bien achevé sur le départ du héros et de son auteur pour un monde meilleur.

Quoi qu'il en soit, il apparaît nettement que J.-P. Davidts s'est soumis de bonne grâce aux impératifs du genre de la « continuation » :

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992, p. 223.

[...] la continuation n'est pas une imitation comme les autres, puisqu'elle doit se soumettre à un certain nombre de contraintes supplémentaires [...] l'hypertexte doit rester constamment dans le prolongement de son hypotexte, qu'il doit seulement mener jusqu'à une conclusion prescrite ou congruente, en veillant à la continuité de certaines données comme la disposition des lieux, l'enchaînement chronologique, la cohérence des caractères, etc. Le continuateur travaille donc sous le contrôle constant d'une sorte de scripte intérieure, qui veille à l'unité de l'ensemble et à l'impercibilité des raccords.⁶

Si Davidts ne va pas jusqu'à effacer sa trace et son nom comme certains continuateurs d'œuvres musicales du XVIIIe siècle, par exemple, il montre un souci de se conformer au « texte-modèle ». Il commence par une lettre à l'adresse respectueuse : « Monsieur de... ». Il a soin de se présenter d'emblée comme un disciple, soulignant dès l'incipit les points communs des deux auteurs/narrateurs. Ce n'est que l'amorce d'une longue liste de parallélismes relevés entre les deux textes. Les deux narrateurs sont des adultes mal adaptés à la société dans laquelle ils vivent et soudain perdus dans un univers totalement étranger à la suite d'un malencontreux accident survenu pendant un voyage qu'ils ont entrepris. S'étant endormis d'épuisement, après leur mésaventure – une panne d'avion en plein désert dans le premier cas, un naufrage sur une île déserte, mais couverte de végétation, dans le second –, ils rencontrent, à leur réveil, un enfant étrange qui les interroge. Le petit prince se reconnaît à son physique : un petit garçon blond comme les blés, et à son vêtement princier, justement. Son obstination, son goût pour les couchers de soleil et sa façon presque cavalière de se soustraire aux interrogations confirment qu'il s'agit bien d'une seule et même personne. Le jeune voyageur, invariablement expulsé de sa planète par une de ses questions à laquelle il pense trouver la réponse en courant le vaste univers, visite, dans les deux ouvrages, six astéroïdes avant d'atterrir. Comme Saint-Exupéry en son temps, Davidts profite du trajet du petit prince dans l'espace pour faire le portrait-charge de certains spécimens de la société de son époque. Tous deux s'amuse à peindre des personnages grotesques révélateurs de la vanité du système social auquel ils appartiennent. Au Roi ne régnant sur aucun sujet aussi inutile que le vaniteux et aussi triste que le buveur du *Petit Prince*, correspondent le gestionnaire, le statisticien et le publicitaire du *petit prince retrouvé*, fonctions vides créées par un monde absurde aux allures kafkaïennes.

C'est le drame du statisticien. Les préparatifs exigent tant de temps que les résultats sont désuets avant même qu'on les obtienne.⁷

[...] Un gestionnaire efficace doit savoir s'organiser s'il ne veut pas mourir à la tâche. Une solide planification, tel est le secret de la réussite dans cette profession. Malheureusement, planifier accapare tout mon temps. Il ne m'en reste plus assez pour les travaux urgents. C'est pourquoi ils deviennent de plus en plus urgents jusqu'à ce que leur délai d'exécution soit passé. Alors, ils ne le sont plus du tout. Ne t'en fais pas cependant, il en arrive sans cesse de nouveaux.⁸

⁶ *Ibid.*, p. 223-224.

⁷ Jean-Pierre Davidts, *Le petit prince retrouvé*, Montréal, Les Intouchables, 1997, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

Dans les deux textes, les personnages qui pourraient apporter un peu de poésie en sont empêchés par la systématisation de leurs tâches. Ainsi, l'allumeur de réverbère du *Petit Prince*, Sisyph moderne, est victime du temps qui, passant de plus en plus vite sur sa planète en train de rétrécir, l'oblige à faire fonctionner les lampadaires toutes les minutes comme un automate. L'écologiste du *petit prince retrouvé* n'est pas mieux loti. Obsédé par la préservation de la Nature, il pousse son souci jusqu'à l'extrême limite au risque d'être la victime de sa folie protectrice et de mourir de faim.

L'écologiste se lança dans un savant discours sur les dangers de jouer les apprentis sorciers, insistant sur le fait que la nature savait mieux que quiconque ce qui convenait. Durant ce réquisitoire le petit prince songea au jardin de son hôte et aux carottes dont il raffolait, mais qu'il ne mangerait pas, à cause d'un insecte auquel il ne voulait pas faire de mal.⁹

De plus, même si *Le Petit Prince* se présente comme un récit et *Le petit prince retrouvé* comme une lettre, ils sont comparables d'un point de vue purement stylistique. Des phases de narration alternent avec d'importantes plages de dialogues au cours desquels le petit prince s'exprime avec des phrases simples aux structures souvent répétitives volontiers interrogatives. Il fait montre d'une bonne éducation, d'une politesse de bon aloi face aux grandes personnes. Néanmoins, sa naïveté empreinte d'un irréfutable bon sens met en relief l'absurdité du discours de ces adultes que le petit prince, d'un livre à l'autre, n'en finit pas de trouver bien étranges.

La planète était habitée par un buveur. Cette visite fut très courte mais elle plongea le petit prince dans une grande mélancolie :

Que fais-tu là ? dit-il au buveur, qu'il trouva installé en silence devant une collection de bouteilles vides et une collection de bouteilles pleines.

– Je bois, répondit le buveur d'un air lugubre.

– Pourquoi bois-tu ? lui demanda le petit prince.

– Pour oublier, répondit le buveur.

– Pour oublier quoi ? s'enquit le petit prince qui déjà le plaignait.

– Pour oublier que j'ai honte, avoua le buveur en baissant la tête.

– Honte de quoi ? s'informa le petit prince qui désirait le secourir.

– Honte de boire ! acheva le buveur qui s'enferma définitivement dans le silence.

Et le petit prince s'en fut, perplexe.

« Les grandes personnes sont décidément très très bizarres », se disait-il en lui-même durant le voyage.¹⁰

La fièvre qui menaçait de consumer le publicitaire s'éteignit subitement et il redevint pensif.

– Au fait, à quoi ça sert un tigre, exactement ?

Ce fut au tour du petit prince de soupirer.

– À rien. Cela mange des moutons et ça dort le reste de la journée.

– Ce n'est pas grave. Il est plus facile de vendre quelque chose de vraiment inutile. Plus les objets accumulent la poussière et plus les gens s'en encombrant. Ils en achètent des tas uniquement pour se pavaner ou faire la nique à leur voisin.¹¹

⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », [1946], 1996, p. 44.

¹¹ Jean-Pierre Davidts, *Le petit prince retrouvé*, *op. cit.*, p. 44-45.

Certains passages sont nettement lyriques : chaque fois que les héros regardent le ciel, le soleil qui se couche ou la lumière des étoiles. C'est souvent aussi le moment choisi pour philosopher en s'adonnant à des variations sur la célèbre phrase du récit de Saint-Exupéry : « On ne voit bien qu'avec le cœur. » Enfin, les deux livres se terminent par le départ du petit prince sans que rien n'indique dans un cas comme dans l'autre que ses aventures soient closes.

... ou une continuation infidèle

À bien des égards, cependant, on pourrait considérer que *Le petit prince retrouvé* est ce que Genette appelle une continuation infidèle ou une suite « [...] en ce qu'elle ne continue pas une œuvre pour la mener à son terme, mais au contraire pour la relancer au-delà de ce qui était initialement considéré comme son terme. »¹² Dans ce cas, des modifications thématiques sont délibérément apportées à l'hypotexte. J.-P. Davidts n'hésite pas à prendre très ouvertement le contre-pied de Saint-Exupéry mettant fin à une certaine déférence vis-à-vis du maître : on écrit toujours à l'ombre de ce dernier, mais on en déboulonne peu à peu la statue. Ainsi au goût pour les nombres, manifeste chez Saint-Exupéry qui individualise planètes et astéroïdes par des appellations chiffrées : astéroïdes 3251, B 612¹³ ou qui s'attarde à présenter un businessman tout occupé par ses calculs¹⁴, s'oppose la prédilection de J.-P. Davidts pour les noms à consonances étonnantes : Kyaukpyu, Skipskjelen, etc., le capitaine du bateau du *petit prince retrouvé* serait peut-être une figure de Saint-Exupéry, alors que le narrateur renverrait à une image de Davidts :

Le capitaine et moi fraternisâmes sur-le-champ. Sous des abords bourrus, mon hôte cachait un cœur d'or et j'aurais pu l'écouter des jours entiers narrer les aventures qui l'avaient envoyé bourlinguer aux quatre coins du monde. Nous suivions tous deux quotidiennement la progression du navire. Lui, sur ses cartes d'amirauté couvertes de chiffres sibyllins ; moi, sur les miennes, où se succédaient les noms aux consonances barbares : Badr Hûnayn, Râ's ash- Sharbithât, Srivardhan, Lakshadweep, Tiruvanantapuram, Chavakachchéri, Pariparit, Kyûn...¹⁵

De plus, si le narrateur du *Petit Prince* est un aventurier, celui du *petit prince retrouvé* se présente comme un voyageur immobile qui, avant toute chose, préfère ses pantoufles. Ce n'est peut-être pas un hasard non plus si ce « pantouflard » décide de prendre la mer plutôt que les airs. Il échoue sur une île à la végétation luxuriante et bien pourvue en sources alors que l'aviateur du *Petit Prince* tombe en panne en plein désert où il risque de mourir de soif. Lorsque le petit prince apparaît aux deux hommes à une cinquantaine d'années de distance, il n'a pas changé, mais ses préoccupations ont évolué. S'il

¹² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 282.

¹³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, op. cit., p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵ Jean-Pierre Davidts, *Le petit prince retrouvé*, op. cit., p. 15.

souhaitait en 1943 qu'on lui dessine un mouton, il demande en 1997 au premier naufragé de rencontre : « Es-tu un chasseur de tigre ? »

Toutes les transformations opérées sont construites avec une logique systématique qui prend appui sur le texte de départ. Les oppositions peuvent être parfaitement symétriques, ou s'inscrire aussi dans un prolongement dialectique. Ainsi, le mouton, d'une certaine façon, appelle le tigre puis le chasseur de tigre, protecteur du mouton. Quelle serait cependant la signification de cette transposition : « [...] il n'existe pas de transposition *innocente* – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte. »¹⁶

À première vue, J.-P. Davidts aurait trouvé là un bon moyen de faire une satire sociale pleine de la feinte ingénuité que l'on rencontre, par exemple, dans le regard que Rica, l'un des narrateurs des *Lettres Persanes*, pose sur la société française du XVIII^e siècle. Pourtant, cette interprétation n'est pas totalement satisfaisante. L'auteur, en effet, semble très soucieux avant tout de la valorisation du héros du texte : le petit prince. Même lorsqu'il intervient sur les thèmes, les décors et les personnages du texte de Saint-Exupéry, il a toujours soin de ne jamais transformer le petit prince. Sa provenance, son physique, son caractère, ses déplacements et son regard critique porté sur ce qu'il voit n'ont pas changé d'un iota. Peu à peu, il acquiert une dimension symbolique l'apparentant à Robinson ou à Don Quichotte. Alors, il gagne en autonomie au point d'échapper à son créateur. Le voilà libre de se mouvoir dans l'espace, dans le temps comme dans les textes. J.-P. Davidts tente de montrer que, tombé dans le domaine public, il n'appartient plus à personne. D'ailleurs, le Petit Prince de Saint-Exupéry dont le nom est pourvu de majuscules devient, chez J.-P. Davidts, un petit prince en lettres minuscules ! Le personnage exceptionnel et aristocratique inventé par l'auteur français a mué en un modèle courant de petit garçon.

À la fin du *petit prince retrouvé*, on découvre le véritable motif de sa lettre. Il est moins question d'écrire en disciple respectueux à un maître que de se faire l'intermédiaire du petit prince lui-même. Le héros a gagné une telle densité que, dans un étonnant renversement, c'est lui qui, désormais, dicte le texte dont il est le héros. Il supplante ainsi, jusque dans leurs fonctions, les écrivains dont il est l'inspirateur. La lettre du narrateur a, en outre, un but bien précis qui rend le récit des aventures du petit prince très secondaire. Elle accompagne le mouton dessiné jadis par l'aviateur rencontré dans le désert. À cause du tigre, ce mouton, d'ailleurs bien vieux, s'avère une charge pour le petit prince :

Voyez-vous, le petit prince ne pouvait décentement ramener le mouton avec lui, face à la menace constante que le tigre aurait laissé planer sur sa tête. [...] D'un commun accord, nous avons jugé préférable de le rendre à son légitime propriétaire.

Vous constaterez qu'il a un peu vieilli, grossi également – c'est fatal, je suppose quand on suit un régime exclusivement composé de baobabs. [...] Je vous le retourne dans sa caisse, le petit prince n'en aura plus

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 417.

besoin, et les services postaux sont si pointilleux de nos jours qu'ils refusent de livrer le moindre article s'il n'est pas glissé dans l'emballage approprié.¹⁷

En renvoyant le mouton à son auteur, « dans sa caisse » qui plus est, J.-P. Davidts et son complice, le petit prince, se débarrassent peut-être métaphoriquement d'une paternité trop encombrante. Le tigre a eu raison du mouton et il a apporté avec lui son cortège de modernité : un capitaine bien proche du capitaine Haddock d'Hergé évoquant le goût des jeunes lecteurs pour la bande dessinée, une petite fille qui risque de supplanter à terme une rose beaucoup trop évanescence ou littéraire pour les petits amoureux du siècle, et bien d'autres infidélités qui finiront par se substituer au texte de départ et par le transformer. Mais, J.-P. Davidts, ne se contente pas de se libérer symboliquement de la lourde hérédité que constitue la littérature de jeunesse française par l'intermédiaire de l'un de ses plus célèbres fleurons. Il rappelle surtout que les mythes, une fois créés, sont à tout le monde et qu'il ne faut pas hésiter à devenir iconoclaste pour les rénover, c'est-à-dire pour assurer leur survie en littérature.

En guise de conclusion

D'une certaine manière, *Le petit prince retrouvé* nous permet de faire le point sur les rapports de la littérature de jeunesse française et de la littérature de jeunesse québécoise. D'abord presque totalement tributaires de la France pour les livres qu'ils destinaient aux enfants, les Québécois ont eu à cœur, dès le début du XXe siècle, de produire des ouvrages dans lesquels s'exprimaient leurs préoccupations et leurs voix propres. Cette émancipation, qu'a confirmée la Révolution Tranquille, poursuit son chemin. Aujourd'hui, des écrivains comme J.-P. Davidts n'hésitent pas à souligner qu'ils sont redevables aux auteurs français, mais que leur rôle de créateurs est d'investir les textes antécédents de sens nouveaux, aussi bien dans une époque autre que dans un espace différent, celui de la francophonie.

« La quantité de fables et de métaphores dont est capable l'imagination des hommes est limitée, mais ce petit nombre d'inventions peut être tout à tous, comme l'Apôtre. » Encore faut-il *s'en occuper*, et l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est « révolutionnaire » – à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de *commémorer*.¹⁸

En conférant au petit prince la faculté de voyager non seulement d'une planète à l'autre, mais aussi dans le temps, traversant conjointement l'océan Atlantique, Davidts lui a confié la formidable autonomie du mythe. Il ne s'est donc pas cantonné à l'écriture d'une suite ou d'une continuation, il a affranchi un personnage qui, en retour, l'a libéré lui-même. « J'ai beau copier, si je suis un hérésiarque histrion, spirituel de plus, incorporel et drolatique, ce ne sera jamais comme l'autre fois »¹⁹. *Le petit*

¹⁷ Jean-Pierre Davidts, *Le petit prince retrouvé*, p. 85.

¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 558.

¹⁹ Antoine Compagnon, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 1979, p. 402.

prince retrouvé a su mettre en place la topographie d'un territoire neuf qui est à la fois celui de son auteur et celui d'une littérature de jeunesse québécoise en beau chemin de délimiter clairement ses frontières.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

DAVIDTS Jean-Pierre, *Le petit prince retrouvé*, Montréal, Les Intouchables, 1997.

GAUTHIER Bertrand, « L'édition québécoise : un défi collectif », dans *Des Livres et des jeunes, Aux sources de notre littérature de jeunesse*, Québec, ACALJ (Association Canadienne pour l'Avancement de la Littérature de Jeunesse), vol. II, n° 6, juin 1980.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992.

MADORE Édith, *La Littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994.

SAINT-EXUPÉRY Antoine (de), *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », [1946], 1996.

SAINT-PIERRE Jeanne, « Ce que lisent les jeunes au Canada », dans *Le Livre de l'année 1952*, Montréal, Grolier, 1952.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**MARIE-CLAIRE DAVELUY AU PAYS DES CONTES
OU QUAND CHARLES PERRAULT ET LA COMTESSE DE SÉGUR
SE RENCONTRENT AU CANADA-FRANÇAIS**

Marie-Hélène GRIVEL

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Naissance de la littérature jeunesse au Canada-français

Créée en janvier 1921, sous le patronage de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, la première revue pour enfants du Canada-français a pour vocation d'« amuser, [d'] instruire et [de] faire du bien à l'âme »¹. Intitulée *L'Oiseau bleu* dès le mois de février, elle propose à « tous les petits enfants canadiens, de 3 à 18 ans ! »² des rubriques variées ainsi que des histoires spécialement écrites pour eux. La sélection s'opère en fonction de la *doxa* et des critères de l'instruction publique ; les « offres de lecture répondent largement aux attentes des prescripteurs officiels, qui s'inscrivent dans le sillage de l'abbé Bethléem et du père Sagehomme »³. Il s'agit de lutter efficacement contre l'invasion des *Comics* américains en mettant en place un outil de cohésion sociale⁴. Les textes donnés aux enfants sont choisis en fonction de leur qualité pédagogique, et de leur contribution à la reproduction d'une certaine culture définie par les autorités. Ils se doivent donc de remplir une double fonction sociale : celle de développer le goût des livres et de la lecture chez les plus jeunes, et celle d'intégrer les lecteurs dans la société à laquelle ils appartiennent. Ainsi se justifient les thèmes préconisés, encouragés et relayés par l'image du héros qui incarne un modèle à suivre.

Si l'historiographie date l'avènement de la littérature jeunesse canadienne-française à la parution de *L'Oiseau bleu*, c'est qu'une auteure de renom, Marie-Claire Daveluy, se fait connaître dans ses pages avec ses *Aventures de Perrine et de Charlot*⁵. Ce qui distingue cette œuvre des précédentes, c'est précisément l'émergence du héros-enfant favorisant l'identification de l'enfant-lecteur. L'historienne y évoque la colonisation de la Nouvelle-France et la découverte de ce nouveau territoire par deux

¹ « Lettre au bonhomme Noël », dans *\$25 pour un nom*, Montréal, Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, vol. I, n° 1, 1920, p. 7.

² *Ibid.*, loc. cit.

³ Suzanne Pouliot, « L'édition québécoise pour la jeunesse au XXe siècle. Une histoire du livre et de la lecture située au confluent de la tradition et de la modernité », dans *Globe, revue internationale d'études québécoises*, Montréal, Université du Québec, vol. VIII, n° 2, 2005, p. 210.

⁴ Ginette Landreville, « La littérature québécoise pour la jeunesse a 80 ans », dans *Lurelu*, Montréal, vol. XXVI, n° 2, Automne 2003, p. 93.

⁵ Marie-Claire Daveluy, *Les Aventures de Perrine et Charlot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, www.academiedeslettresduquebec.ca.

orphelins d'origine normande. En cela, elle s'inscrit parfaitement dans les orientations nationalistes et cléricales qui consistent à ancrer la jeunesse, par le livre et la lecture, sur son lieu, dans son histoire et dans sa Foi⁶. Comme le souligne Idola Saint-Jean :

[...] même bon, même bien écrit, le livre de France nous est funeste, parce qu'il nous dénationalise, il nous empêche d'être nous-mêmes et de notre pays. N'étant pas adapté à notre mentalité, à nos idées, aux choses qui nous entourent et à nos préoccupations nationales, il nous infuse une âme coloniale, ennemie du vrai patriotisme.⁷

Toutefois, il existe un décalage entre ce que pensent les élites et ce que veulent les enfants. Abonnés à *La Semaine de Suzette*, habitués à lire des bandes dessinées dans les quotidiens, et séduits par les *comics* américains, ils réclament du fantastique et du merveilleux. Inspirée par les ouvrages de Lewis Carroll, de Charles Perrault et de la Comtesse de Ségur⁸, Marie-Claire Daveluy se lance dans la rédaction d'une trilogie⁹ qui, au-delà du divertissement et de l'éducation des lecteurs, légitime l'écriture fictionnelle pour la jeunesse canadienne-française. Le premier volet, intitulé *Le Filleul du Roi Grolo*, est un véritable conte de fées dans lequel elle se saisit des codes européens pour créer de toutes pièces des héros nationaux. Si cette histoire est transculturelle, les deux volets suivants sont transfictionnels, puisque *Au Pays des belles histoires* et *La Révolte des sorcières* apportent une vision des primo-personnages entourés de tous les êtres merveilleux d'Europe, motivant par là même le merveilleux en terre canadienne.

Le premier conte ou la transculturalité

Désireux d'attirer les jeunes vers la lecture – qui sont de plus en plus nombreux à être alphabétisés –, les pédagogues des années 1920 s'affairent à la création d'un corpus national qui ferait découvrir une culture typiquement canadienne-française. Les autorités, dans le contexte évoqué, amorcent un processus de détachement du modèle hégémonique français dans l'optique de leur proposer des textes « nationalisants ». C'est ainsi que Marie-Claire Daveluy élabore de toutes pièces un monde féérique qui, si elle ne le précise pas, est basé sur les caractéristiques de la Belle Province. Pourtant, à la

⁶ Marie-Hélène Grivel, « Une certaine idée du patrimoine au service de la création littéraire pour la jeunesse dans le Québec de l'entre-deux-guerres », Colloque international et pluridisciplinaire de l'Université de Reims-Champagne Ardenne « La Littérature pour la jeunesse : vecteur d'une identité culturelle populaire ? », (Colette Gauthier et Yannick Bellenger-Morvan), 21-22 novembre 2014.

⁷ Jacques Michon (éd.) « Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Le temps des éditeurs, 1940-1959 », Anjou, Québec, Fides, vol. II, 2004, p. 205.

⁸ Michel Fournier, « Le "pays des contes". La littérature pour la jeunesse et les frontières de la fiction », Paris, Seuil, revue *Poétique*, n° 173, juin 2013, p. 96.

⁹ Nos références s'appuient sur la revue *L'Oiseau bleu*, (Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, 1921-1940) bien que les trois titres aient été publiés en ouvrages après leur parution : Marie-Claire Daveluy, *Le Filleul du Roi Grolo*, Montréal, Bibliothèque de l'action française, 1926 ; *Sur les Ailes de l'Oiseau bleu. L'Envolée féérique*, Montréal, Albert Lévesque, 1936 ; *Une Révolte au pays des fées*, Montréal, Albert Lévesque, 1936.

découverte du *Filleul du Roi Grolou*, il est indéniable que pour inventer ses personnages, et les situations qu'ils doivent affronter, elle a recours à l'emprunt dans les contes européens. Ce processus d'appropriation s'explique par des phénomènes inhérents à la société, soit le canevas imposé dans les lettres par les prêtres-critiques – respect de la Foi et de la langue –, et la prépondérance de l'éducation historique, géographique et morale. D'autant qu'une nouvelle « mode » voit le jour, le spiritisme, entraînant une crise du religieux, cette pratique ayant tendance à placer le superstitieux au-dessus des croyances. Et bien que le merveilleux soit loin d'être nouveau dans le Canada-français de l'entre-deux-guerres, cette menace moderne oblige les prescripteurs à trouver des substituts pour « encadrer ces dérives de la croyance en faisant à nouveau appel à l'imaginaire folklorique et au discours religieux. »¹⁰ La société canadienne-française étant ancrée à ses racines françaises pour résister à l'américanisation, et particulièrement auprès des enfants, il est naturel que les contes européens, tels *Histoires ou contes du temps passé* de Charles Perrault, deviennent une des clés d'entrée dans le monde fantastique, et que la Comtesse de Ségur soit celle de la morale. Publiées de septembre 1924 à février 1926, les aventures de Jean de Clairvaillance, *Filleul du Roi Grolou*, constituent un texte bien particulier puisqu'il est à la fois le fruit d'un transfert culturel et un pur produit de la toute jeune littérature d'enfance de la Belle-Provence, concevant ainsi une œuvre inédite par la voix de Marie-Claire Daveluy devenue un « passeur de culture »¹¹.

Présentée comme étant racontée par tante Élise, l'histoire de Jean, fils de bûcheron, débute par un emprunt au *Roi parrain* de Grimm. À savoir que, par un concours de circonstances, il devient le filleul d'un souverain. Outre les objets magiques – une montre ensorcelée ; un miroir de vérité ; des chaussons enchantés ; et les êtres féériques « Blanchebarbe XVIII – Roi de tous les gnomes terrestres » –, nous pouvons dire que chaque personnage trouve sa parenté. Ainsi, la princesse Aube, jusque dans son prénom, rappelle-t-elle Aurore, de *La Belle aux bois dormant* de Perrault, et son sort, celui de *Rapunzel* des Grimm. Quant à la reine Épine, sa belle-mère, elle est à l'image de toutes les marâtres des contes traditionnels. Le *Petit Poucet* est reconnaissable sous les traits de Jean, alors que son plus jeune frère, Blaise, et l'une de ses comparses, Paule, sont aveugles comme Juliette dans *Le Bon petit diable* de la Comtesse de Ségur. Toute la famille royale souffre d'une terrible malédiction que seul Jean peut lever. Au péril de sa vie, il réussit à vaincre la fée Envie et à chasser la reine Épine, gagnant l'amour de la princesse. Si le récit peut paraître somme toute banal, il n'en demeure pas moins

¹⁰ Michel Fournier, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », dans « Conte et croyance », (éd. Emmanuelle Sempère), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, UMR LIRE, revue *Féeries*, n° 10, 2013.

¹¹ Diana Cooper-Richet, « Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France - Brésil, XIXe siècle) », dans *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, vol. IX, n° 1, p. 128-143, janeiro-junho, 2013 ; « Les Transferts culturels. L'exemple de la presse en France et au Brésil », (éd. Valéria Guimarães), Paris, L'Harmattan, 2011.

que l’auteure fait appel à l’ensemble des codes des contes de fées – elle puise aussi chez Walter Scott et dans les livres de chevalerie. Grolo, telle Alice franchissant le miroir, est amené au cœur de la forêt où il se perd en poursuivant un oiseau. Jean, courageux, naïf et impétueux, rappelle à nombre de critiques de l’époque, la fugue de Charles, cette « silhouette de *Un Bon petit diable* » savamment orchestrée dans « les aventures mirifiques des contes de Perrault. »¹² Quant aux épreuves initiatiques que Jean doit traverser, elles font référence au socle de tous les contes de fées, qui revient selon Bruno Bettelheim, à mettre « carrément l’enfant en présence de toutes les difficultés fondamentales de l’homme »¹³, dans un contexte et un espace géographique référentiels. Par exemple, Jean est plus précisément fils de colon défricheur, et le souverain gouverne « un vaste, très vaste pays, rempli de montagnes, de forêts et de lacs. »¹⁴

Pour que ses personnages évoluent dans un univers identifiable, l’auteure n’oublie pas d’introduire des aspects inhérents à la société canadienne-française à travers plusieurs détails. Dans une province où l’Église a fait main basse sur la totalité des champs, il n’est pas surprenant que « monde fantastique » et « monde religieux » se rejoignent. C’est ainsi que Jean, voulant rompre sa promesse d’offrir trois ans de sa vie à l’étude parmi les gnomes, se voit enfermé seul sans possibilité de visites¹⁵. Cette retraite forcée de sept mois est propice à la méditation interrompue uniquement par la présence d’une colombe. Le symbole du Saint-Esprit est ici flagrant, d’autant que l’illustration représente Jean en robe de bure, et que l’apparition « divine » devient le signe de sa délivrance. Ce point, que l’on peut qualifier d’intervention de la Providence et de l’acceptation des mystères, est une des notions communes aux contes et à la moralité catholique. Ce savant mélange entre folklore – présence des gnomes et d’un monde souterrain – et religion inscrit l’histoire et son lecteur dans l’héritage culturel commun. Comme pour ses précédents récits, Marie-Claire Daveluy s’appuie également sur la pédagogie. Elle choisit d’abord de présenter des enfants comme héros-modèles, ce qui facilite l’acte d’identification, puis elle les transpose dans un pays imaginaire doté de caractéristiques reconnaissables du Canada-français. En cela, non seulement elle répond aux exigences de la revue – qui sont de posséder un « caractère nettement canadien, dont le rôle serait de développer chez nos enfants le sens patriotique et l’attachement aux traditions »¹⁶ –, mais elle s’aligne sur l’idée des prescripteurs, selon laquelle ces lectures servent « ainsi de complément à ses études, mais toujours à

¹² Hermas Bastien, « Une heure avec le “Filleul du roi Grolo” », dans *L’Action française*, Québec, vol. XVI, n° 5, novembre 1926, p. 292-295.

¹³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, [The Uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales, New York, Knopf, 1976], Paris, [Laffont, coll. « réponses », 1976] Pocket, 1997, p. 20.

¹⁴ Marie-Claire Daveluy, *Le Filleul du Roi Grolo*, dans *L’Oiseau bleu*, Montréal, « Au Pays d’Évangeline », vol. IV, n° 9, septembre 1924, p. 4.

¹⁵ Marie-Claire Daveluy, *Le Filleul du Roi Grolo*, dans *L’Oiseau bleu*, Montréal, « Première communion en 1895 », vol. V, n° 4, avril 1925, p. 5.

¹⁶ Marie-Louise d’Auteuil, « À l’origine de *L’Oiseau bleu*. Quinzième anniversaire », dans *L’Oiseau bleu*, Montréal, « 1936 », vol. XVI, n° 6, janvier 1936, p. 131.

son insu. »¹⁷ Les références aux œuvres des Grimm, de Perrault et de la Comtesse de Ségur ne sont pas explicites, mais les adultes y retrouvent « les personnages chers de [leurs] dix ans », tels le « Chat Botté, La Barbe-Bleue, Cendrillon, Riquet à la houppe », et considèrent que cette « œuvre [...] figure avec honneur à côté des récits similaires de la littérature française »¹⁸. Si, pour Paul-Émile Farley, Marie-Claire Daveluy est parvenue à insérer les fées « dans notre littérature enfantine »¹⁹, elle a surtout réussi à créer un monde et des personnages merveilleux typiquement canadiens-français à partir des héros d'outre-Atlantique. Ce transfert culturel lui permet à la fois de transformer la littérature jeunesse (culture d'accueil) et d'offrir une nouvelle « contextualisation » aux personnages classiques (culture d'origine). C'est sur ce principe, et forte de son succès auprès des jeunes et de la critique, qu'elle poursuit son œuvre de légitimation en utilisant le concept de transfictionnalité.

La légitimation des personnages canadiens

Si dans *Le Filleul du Roi Grollo*, le lecteur peut reconnaître aisément que Marie-Claire Daveluy crée, pour reprendre les termes de Michel Fournier, un « imaginaire surnaturel [...] encadré non seulement par la morale religieuse, mais aussi par le discours qui l'intègre dans l'histoire légendaire et l'épopée nationale »²⁰, il n'en va pas de même dans *Au Pays des belles histoires*. Publié de janvier à décembre 1929 dans *L'Oiseau bleu*, ce nouvel épisode est narré par un père de famille canadien, amoureux des livres. L'érudit décide donc de raconter le périple de deux enfants, identiques aux siens (Louison et Cloclo, qui eux, ne connaissent rien aux belles histoires), qui sont accompagnés de leur père dans un pays où tous les êtres imaginaires se trouvent. C'est ainsi que l'écrivaine construit sa première *transfictionnalité*, c'est-à-dire, selon Richard Saint-Gelais, le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnels »²¹. Introduite dans la plus pure tradition canadienne, grâce à l'image du conteur – récit enchâssé –, l'aventure est perçue comme une œuvre d'imagination qui, par conséquent, abolit les frontières entre les personnages issus de la culture européenne et le folklore canadien. C'est ainsi que Louison, Cloclo et leur père voyagent sur les ailes de l'Oiseau bleu – titre que prendra le feuilleton à sa sortie en livre – à la rencontre des héros du pays de Madame d'Aulnoy (première étape), de la

¹⁷ Anatole Desy, « L'influence de la lecture sur l'enfant », dans *Le Canada*, Montréal, mercredi 22 octobre 1941, p. 2.

¹⁸ Hermas Bastien, « Une heure avec le "Filleul du roi Grollo" », *op. cit.*, p. 292 et 294.

¹⁹ Paul-Émile Farley, *Livres d'enfants*, Montréal, Les clercs de Saint-Viateur, 1929. Cité par Michel Fournier, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », *op. cit.*, p. 131.

²⁰ Michel Fournier, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », *op. cit.*, p. 126.

²¹ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7.

Comtesse de Ségur (seconde étape), du Chanoine Schmid et des frères Grimm (troisième étape), et des *Mille et une nuits* (dernière étape). Si Marie-Claire Daveluy découpe en « contrées » le *Pays des belles histoires*, elle n'en exclut pas Le Petit Poucet (Perrault), Peter Pan (J.-M. Barrie), Petite Poucette (Andersen) et même Don Quichotte (Cervantès).

À l'arrivée des Canadiens au « pays imaginaire », le lecteur plus averti (adulte) peut constater que les personnages européens sont repris là où leur auteur les avait laissés à la fin de leur propre histoire. Par exemple, le Petit Poucet possède ses bottes de sept lieux, Alice garde avec elle ses fioles pour grandir et rapetisser, ce qui s'avère être une continuation, pour reprendre les termes de Gérard Genette. Le *Pays des belles histoires* devient le lieu privilégié des héros de la culture commune, au sens où l'entendent les prescripteurs canadiens-français de l'époque. Car le récit cherche à faire aimer et connaître les œuvres de la littérature lettrée aux enfants. Pour cela, l'auteure procède de deux façons. La première est plus qu'évidente puisqu'elle s'adresse à maintes reprises directement à ses jeunes lecteurs en ces termes, par exemple :

Si mes petits lecteurs s'intéressent aux personnages de Madame d'Aulnoy, qu'ils lisent, durant les heures de congé, – ou les fassent commenter par papa et maman, – le volume illustré de J.-M. Breton, *Contes de Madame d'Aulnoy*, Paris, Garnier. Ou encore *les Contes de fées* tirés de Ch. Perrault, de Madame d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont, de la Bibliothèque rose illustrée ; Paris, Hachette, 1924. [...] Que mes jeunes amis se rassurent, j'indiquerai ainsi, au fur et à mesure, les lectures à faire autour de mon récit.²²

La seconde est tout aussi claire puisque les deux protagonistes enfantins se voient offrir par leur père, pour leur meilleure compréhension des êtres merveilleux qu'ils vont croiser, les contes de Perrault, de Mme d'Aulnoy, du chanoine Schmid, de la comtesse de Ségur, de Jules Verne et du Père Finn. L'importance de la lecture des jeunes est grandissante dans le Canada-français de l'entre-deux-guerres. Toutefois, il ne s'agit pas de valoriser n'importe quelle littérature. Malgré tout, les collections françaises, diffusées par les deux plus anciennes librairies indépendantes de Montréal que sont Jules A. Pony et Cornélius Déom, restent plébiscitées par les acheteurs, jusqu'à la fin des années 1920. Mais en 1924, les autorités politiques prennent en considération l'importance de la création et du soutien d'une production littéraire nationale en faisant adopter la Loi Choquette (1925) ; texte obligeant le système scolaire, le plus grand débouché du livre canadien-français, à se fournir pour moitié dans le corpus de la région. Cette nationalisation de l'instruction par le livre changera progressivement les titres référentiels. En 1929, lorsque paraît en feuilleton *Au Pays des belles histoires*, Marie-Claire Daveluy établit ce lien, entre contes d'Europe et littérature du Canada, pour instaurer « un espace pour

²² Marie-Claire Daveluy, *Au Pays des belles histoires*, dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Le Père Lacombe », vol. IX, n° 5, mai 1929, p. 12.

l'enfant et [...] lui suggérer des lectures » sans le couper de l'héritage culturel émanant des Lettres françaises²³.

C'est en gommant la distance entre les personnages européens et canadiens que Marie-Claire Daveluy légitime les histoires issues du folklore. Les allographes rendent naturelle la présence de Louison et Cloclo dans les différentes « contrées » imaginaires, et justifient l'entrée des légendes canadiennes. Il faut noter également, comme l'indique Michel Fournier, que la « promotion du conte de fées est, en fait, au centre d'un phénomène culturel qui dépasse les strictes limites de la littérature pour la jeunesse »²⁴. En effet, la fête nationale de 1929 se compose de trente chars consacrés aux *Contes et légendes du Canada-français* représentant pêle-mêle les fées, les sorcières, les Hurons, le Petit Chaperon rouge, la légende du Chien d'Or, le marquis de Carabas, le Chat Botté, Peau d'âne, le Petit Poucet, la légende de la montagne de Rigaud, La Barbe bleue, etc.²⁵ L'heure est à la fixation et à la conservation du folklore grâce à un certain « M. Boas et la Société de Folklore Américain [qui] décidèrent [...] d'encourager efficacement l'initiative individuelle de tout Canadien désireux d'étudier et de publier les anciennes traditions locales françaises. »²⁶ Les éditeurs se saisissent aussi du phénomène et dès lors, le folklore devient le matériau idéal de l'appropriation de la culture. C'est sur ces bases, comme le démontre Lucille Guilbert, que la « littérature naissante revendiqu[e] son caractère québécois en puisant ses thèmes dans la tradition orale et fond[e] sa crédibilité sur la portée internationale et universelle de son répertoire »²⁷. D'où le foisonnement de personnages dans le texte de Marie-Claire Daveluy. D'autant que pour captiver le lecteur, elle implante ses protagonistes au cœur d'une guerre qui oppose princes, princesses, et fées aux « méchants » (sorcières, monstres, lutins). À la tête des « gentils », se trouve évidemment l'Oiseau bleu – forme du Prince Charmant – épaulé par nul autre que Jean, *Le Filleul du Roi Grolo*. Quant aux belligérants, ils sont conduits par la Fée Rageuse de la Comtesse de Ségur, mais installent leur quartier général chez la Sorcière d'Haberville dans la forêt du Lac Saint-Jean. Tout l'enjeu de cette double présence est évidemment de faire acquérir aux héros canadiens le même statut que ceux des contes classiques. C'est ainsi que les êtres folkloriques, mais également les plus modernes – nés sous la plume des contemporains de

²³ Maryse Durocher, « Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse », Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales dans le cadre des exigences du programme de maîtrise ou de doctorat en lettres françaises, Département de français Faculté des études supérieures et postdoctorales, Université d'Ottawa, 2014, p. 50.

²⁴ Michel Fournier, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », *op. cit.*, p. 132.

²⁵ Paul Val, « La célébration de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal », dans *Le Devoir*, Montréal, mardi 25 juin 1929, p. 10.

²⁶ Marius Barbeau, « Contes populaires canadiens » [préface], dans *Journal of American Folk-Lore*, New York, The American Folklore Society, (éd. Franz Boas), vol. XXIX, January-march, 1916, p. 2.

²⁷ Lucille Guilbert, « La tradition des contes et la culture québécoise », dans « La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française », (éd. Gérard Bouchard), Les Presses de l'Université Laval, 1993, p. 149, [Lucille Guilbert](#).

l'écrivaine – peuvent prendre corps dans la culture spécifique canadienne-française naissante. L'aboutissement de la trilogie a comme objectif de détacher, voire d'autonomiser, le merveilleux canadien-français.

L'autonomisation de l'imaginaire canadien

Déjà dans *Le Filleul du Roi Grolo*, Marie-Claire Daveluy sème des indices sur l'existence des divers personnages merveilleux canadiens. Elle place habilement dans la bouche de la méchante reine Épine ces propos :

Mon ami, rappelez-vous ce que dans votre jeunesse on racontait : des génies, que nul être au monde ne pouvait vaincre, habitaient vos hautes montagnes, des fées insaisissables en protégeaient les forêts et sur les lacs, les lacs aux flots perfides et chantants, d'innombrables farfadets lutinaient à mort, soit au crépuscule, soit à l'aurore, les humains qui refusaient de croire en eux.²⁸

Dans *La Révolte des sorcières*, en regard des deux autres volets, le folklore canadien-français joue un rôle prépondérant. L'action elle-même se déroule sur le sol canadien, et bien que les personnages européens soient nombreux, ce sont les fées et sorciers de l'Île d'Orléans et les bûcherons de la Chasse-galerie qui conduisent l'action contre l'Oiseau bleu et Jean de Clairevaillance. Ainsi, elle effectue ce que Michel Fournier nomme une « métamorphose de l'imaginaire traditionnel », en propulsant la tradition orale et folklorique au même rang que les contes européens. L'accession au statut de livre assoira d'autant plus la position de l'imaginaire canadien, déjà détaché des récits classiques d'outre-Atlantique dans *Au pays des Belles histoires*.

Dès les préparatifs du départ de Louison et Cloclo pour le monde des contes, Marie-Claire Daveluy dispose dans leurs mains des ouvrages issus de la littérature contemporaine canadienne. Et c'est Cloclo qui reçoit *Fées de la terre canadienne* de Maxine, dont « Elle déclara ne pas vouloir se séparer, d'ici bien, bien longtemps, du beau volume [car, énonce-t-elle] “Des fées de chez nous, tu comprends petit père, il faut que tu me les présentes tout de suite, oui, oui, tout de suite ! Dis, tu veux bien ?” »²⁹ Il faut néanmoins attendre ce dernier volet des aventures pour que les lecteurs se retrouvent plongés « dans les forêts du Lac Saint-Jean, à l'état sauvage, au temps des fées »³⁰. Ici les protagonistes rencontrent l'Étranger du champ du diable de Rigaud (Vaudreuil-Soulanges), le Sauvage mouillé de la Rivière-des-Prairies (Joseph-Charles Tassé) et les bûcherons de la chasse-galerie, en sus des fées et des sorciers de l'Île d'Orléans. Son tour de force est de mélanger, là encore, les personnages de la tradition européenne aux contes et légendes canadiennes. Elle abolit ainsi la distance entre culture

²⁸ Marie-Claire Daveluy, *Le Filleul du Roi Grolo*, op. cit., p. 4.

²⁹ Marie-Claire Daveluy, *Au Pays des belles histoires*, dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Maria Chapdelaine », vol. IX, n° 1, janvier 1929, p. 13.

³⁰ Marie-Louise d'Auteuil, « Une révolte au pays des fées », dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Le Chat botté », vol. XVII, n° 4, novembre 1936, p. 68.

lettrée et culture populaire ; ce qui donne à croire aux enfants-lecteurs qu'il n'existe aucune hiérarchie entre les deux univers. Pour justifier le conflit entre les « bons » et les « méchants », elle exploite ce qui peut paraître un prétexte, alors qu'en fait, Albert Pelletier – l'un des critiques de romans les plus acerbes de l'époque – estime que « toutes les parties du livre, même les plus invraisemblables, sont mortaisées et agencées de façon à former un tout solide. »³¹ En effet, l'objet de cette guerre se trouve dès le début d'*Au Pays des belles histoires* :

Sur une proposition de la Fée bienveillante, l'Assemblée [de tous les êtres merveilleux] fut priée d'envisager l'opportunité d'accepter désormais en nos pays, avec droit de représentation, tous les auteurs, avec leurs personnages, qui étaient réputés plaire beaucoup aux petits, et même aux adolescents des humains. La fée bienveillante motivait sa proposition : « Comment refuser en ce moment, disait-elle, de nous adjoindre Jules Verne, cet ami des gosses, curieux de science et d'aventures. L'on fête son premier centenaire chez les hommes en même temps que le troisième de notre adoré Charles Perrault ? Et Jules Verne, devenant l'un des nôtres, pourquoi ne pas accueillir aussi, Mark Twain, le père Finn, deux aimables Américains, puis le chanoine Schmidt (*sic*), puis l'auteur du *Petit Lord*, et celui même de l'ineffable *Bécassine*... Aucune fée n'apparaît dans ces œuvres, il est vrai, mais l'esprit de nos constitutions doit s'élargir. Il est temps. Tous les conteurs, amis des enfants, avec ou non des pouvoirs enchantés, doivent se connaître, s'entendre, travailler ensemble dans l'intérêt des petits [...] ».³²

Ainsi, à la suite de Thierry Vincent, nous pouvons dire que les deux histoires forment « une sorte d'initiation à la littérature *féérique* [...] ainsi qu'un plaidoyer en faveur de la lecture en général. »³³ C'est d'ailleurs ce que souligne Alphonse de la Rochelle, alors directeur de *L'Oiseau bleu* ; Marie-Claire Daveluy souhaite « incit[er les lecteurs] à penser et à agir à la canadienne-française [...] avec le souci [...] de développer chez eux le goût de la lecture. »³⁴ Par le biais, une fois encore, de la transfictionnalité qui « convoque de manière significative l'imaginaire du lecteur »³⁵, mais met également en avant les caractéristiques de la Belle Province. En incluant des héros nationaux imaginaires – ceux d'Aubert de Gaspé, de Maxine et les siens –, elle fait des « allusion[s] à l'histoire interne du genre »³⁶, procédés qui énoncent le plus sûrement l'autonomie du champ. Elle situe la fin de l'intrigue dans des paysages réels – chutes Montmorency, Île d'Orléans, la Rivière-des-Prairies, le Saguenay – concourant à la « prise de possession, aussi profonde que l'enracinement terrien [transformant] la géographie, le sol, le sous-sol, l'environnement » en moyens d'accès à « la

³¹ Albert Pelletier, « Littérature pour les enfants », [Montréal, Albert Lévesque, *Carquois*, 1931], dans Thierry Vincent, « Fragments d'une épopée laissée en friche », *Lurelu*, Montréal, vol. XVIII, n° 3, 1996, p. 12.

³² Marie-Claire Daveluy, *Au Pays des belles histoires*, dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « La Fontaine », vol. IX, n° 4, avril 1929, p. 14.

³³ Thierry Vincent, « Fragments d'une épopée laissée en friche », *op. cit.*, p. 12.

³⁴ Alphonse de la Rochelle, « *Sur les Ailes de l'Oiseau bleu* », dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Une Héroïne de quatorze ans », vol. XVI, n° 8, mars 1936, p. 200.

³⁵ Thomas Carrier-Lafleur, « Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 605 p. », dans *@nalyse*, Ottawa, Université d'Ottawa, vol. VII, n° 3, 2012, p. 466.

³⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », [1992] 1998, p. 171.

possession d'une culture »³⁷. D'autant que, comme le note Maryse Durocher, « certaines légendes canadiennes semblent moins associées à un créateur et davantage le produit du peuple et de la tradition », façonnant ces histoires en véritable « héritage collectif provenant de la tradition. »³⁸ Habités aux contes d'outre-Atlantique, les enfants-lecteurs canadiens-français ont rarement l'occasion de découvrir leurs frontières caractéristiques. De ce fait, ils sont plus accoutumés aux rues de Paris, à celles de Londres ou aux paysages allemands qu'à leur propre pays. C'est pour cela que Carmel Brouillard mentionne « l'heureuse inspiration » de Marie-Claire Daveluy « d'avoir situé en Canada le théâtre de sa *révolte* », car, dit-il, « c'est en peuplant notre terre de merveilleux, d'extraordinaire, de magie qu'on éveillera chez l'enfant les sentiments d'un régionalisme qui dépassera les pagées de clôture. »³⁹

Conclusion

L'arrivée de *L'Oiseau bleu* permet de créer un espace spécifique à la littérature jeunesse naissante, à l'heure où les autorités souhaitent voir émerger – dans tous les domaines – un patrimoine national et culturel. La force de Marie-Claire Daveluy réside en ce qu'elle « ne croit pas compromettre son érudition à fréquenter Polichinelle, Don Quichotte et la fée *Rageuse* ». Au contraire la bibliothécaire-historienne se sert des contes de fées pour éduquer, bien plus que ne le fait la « littérature dite “nationale” qui, après nous avoir soulés de mots, nous plonge dans une hébétude chronique. »⁴⁰ La trilogie féérique qu'elle propose est un vrai cas de transfert culturel en ce que l'auteure sélectionne, modifie et assimile des éléments de la culture enfantine d'outre-Atlantique pour répondre ainsi aux *desiderata*, si ce n'est aux besoins, des prescripteurs du Canada-français. En cela, non seulement réalise-t-elle une œuvre inédite, mais elle participe en plus au mouvement d'affirmation de la culture, intégrant la « littérature-mère »⁴¹ tout en se différenciant. C'est ce qui fait dire à Alphonse de la Rochelle que la « littérature enfantine serait fort indigente sans l'œuvre de dévouement et d'apostolat de Mlle Daveluy. »⁴² Quant à Blanche Lamontagne-Beaugard, elle met en avant la valeur didactique du conte, cette « haute et saine leçon d'énergie » et les « conseils les plus sages, les réflexions les plus

³⁷ André Laurendeau, « Sur un discours du frère M. -Victorin », dans *Action Nationale*, Montréal, décembre 1938, p. 354.

³⁸ Maryse Durocher, « Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 59-60.

³⁹ Carmel Brouillard, « Littérature enfantine », dans *Action Nationale*, Montréal, vol. VIII, n° 4, décembre 1936, p. 271.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁴¹ L'objectif, notamment des prêtres-critiques est bien de mettre la littérature « en “service national” [...] sans la couper de la “littérature-mère”. », dans Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis ses origines*, [Paris, Presses Universitaires de France, 1974], Montréal, Typo, 2004, p. 49.

⁴² Alphonse de la Rochelle, « *Sur les Ailes de l'Oiseau bleu* », *op. cit.*, p. 200.

justes » qui « sont mêlés [au] récit »⁴³. Par le truchement des personnages connus des auteurs européens, elle crée un univers fantastique typiquement canadien-français. S'appuyant sur les contes et légendes propagés par les conteurs du Canada-français, elle transforme la littérature de jeunesse d'historique à magique – héritant tout de même « de la fonction moralisatrice [du] conte d'inspiration folklorique »⁴⁴. En utilisant les référents universels des contes de fées, entièrement basés sur les personnages de Perrault, de Mme d'Aulnoy, des Grimm et du Chanoine Schmid, elle agit pour que le folklore canadien-français atteigne ce même statut d'universalité auprès des lecteurs. Quant à l'aspect « nationalisant » de cette littérature, il en fait un succès, à tel point qu'Albert Pelletier note que :

Au mois de juin 1930, par exemple, d'un bout à l'autre de la province et jusque dans les écoles les plus reculées, les livres de Marie-Claire Daveluy, Claude Melançon, Maxine, Marie-Rose Turcot ont remplacé les sempiternelles histoires de princesses et de grands seigneurs empalés et mourants, absolument dépayés et totalement incompréhensibles dans notre pays... sauf dans les couvents et séminaires.⁴⁵

Ce sont d'ailleurs les êtres issus du merveilleux populaire des contes canadiens qui sont acclamés à la fin de *La Révolte des sorcières*, lors du défilé de la victoire, lorsque tous les « gentils » s'écrient en cœur : « "Vive le Canada ! Vive les Canadiens !" [...] à rendre sourds les assistants. »⁴⁶

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

AUTEUIL Marie-Louise (d'), « À l'origine de l'*Oiseau bleu*. Quinzième anniversaire », dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « 1936 », vol. XVI, n° 6, janvier 1936.

_____, « Une révolte au pays des fées », dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Le Chat botté », vol. XVII, n° 4, novembre 1936.

BARBEAU Marius, « Contes populaires canadiens » [préface], dans *Journal of American Folk-Lore*, New York, The American Folklore Society, (éd. Franz Boas), vol. XXIX, january-march, 1916.

BASTIEN Hermas, « Une heure avec le "*Filleul du roi Grollo*" », dans *L'Action française*, Québec, vol. XVI, n° 5, novembre 1926.

⁴³ Blanche Lamontagne-Beauregard, « Le *Filleul du Roi Grollo* (Lettre à Mlle Marie-Claire Daveluy) », dans *Action Nationale*, Montréal, juillet 1926, p. 27.

⁴⁴ Michel Fournier, « Le développement de la littérature pour la jeunesse et l'affirmation de la culture moderne de la fiction au Québec », dans *Voix et Images*, « Théâtre et médias », (éd. Hervé Guay et Francis Ducharme), UQÀM (Université du Québec à Montréal), vol. XXXIX, n° 1, automne 2013, p. 129, [Michel Fournier](#).

⁴⁵ Albert Pelletier, « Littérature pour les enfants », *op. cit.*, p. 163.

⁴⁶ Marie-Claire Daveluy, *La Révolte des sorcières*, dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Noël », vol. X, n° 10, décembre 1930, p. 234.

- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, [*The Uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf, 1976], Paris, [Laffont, coll. « réponses », 1976] Pocket, 1997.
- BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », [1992] 1998.
- BROUILLARD Carmel, « Littérature enfantine », dans *Action Nationale*, Montréal, vol. VIII, n° 4, décembre 1936.
- CARRIER-LAFLEUR Thomas, « Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2011, 605 p. », dans *@analyses*, Ottawa, Université d'Ottawa, vol. VII, n° 3, 2012.
- COOPER-RICHET Diana, « Transferts culturels et passeurs de culture dans le monde du livre (France – Brésil, XIXe siècle) », dans *Patrimônio e Memória*, São Paulo, Unesp, vol. IX, n° 1, p. 128-143, janeiro-junho, 2013 ; « Les Transferts culturels. L'exemple de la presse en France et au Brésil », (éd. Valéria Guimarães), Paris, L'Harmattan, 2011.
- DAVELUY Marie-Claire, *Les Aventures de Perrine et Charlot*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1923, www.academiedeslettresduquebec.ca.
- _____, *Le Filleul du Roi Grolo* (1924) ; *Au Pays des belles histoires* (1929) ; *La Révolte des sorcières* (1930), dans la revue *L'Oiseau bleu*, Montréal, Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal.
- DESY Anatole, « L'influence de la lecture sur l'enfant », dans *Le Canada*, Montréal, mercredi 22 octobre 1941.
- DUROCHER Maryse, « Allons au pays des merveilles : la construction des univers merveilleux dans les récits de voyage imaginaire pour la jeunesse », Thèse, Département de français Faculté des études supérieures et postdoctorales, Université d'Ottawa, 2014.
- FARLEY Paul-Émile, *Livres d'enfants*, Montréal, Les clercs de Saint-Viateur, 1929.
- FOURNIER Michel, « Le "pays des contes". La littérature pour la jeunesse et les frontières de la fiction », Paris, Seuil, revue *Poétique*, n° 173, juin 2013.
- _____, « Le diable, le saint, le revenant et la fée : le conte de fées classique et la sécularisation de l'imaginaire merveilleux canadien-français », dans « Conte et croyance », (éd. Emmanuelle Sempère), Grenoble, Université Stendhal-Grenoble 3, UMR LIRE, revue *Féeries*, n° 10, 2013.
- _____, « Le développement de la littérature pour la jeunesse et l'affirmation de la culture moderne de la fiction au Québec », dans *Voix et Images*, « Théâtre et médias », (éd.

Hervé Guay et Francis Ducharme), UQÀM (Université du Québec à Montréal), vol. XXXIX, n° 1, automne 2013, [Michel Fournier](#).

GRIVEL Marie-Hélène, « Une certaine idée du patrimoine au service de la création littéraire pour la jeunesse dans le Québec de l'entre-deux-guerres », Colloque international et pluridisciplinaire de l'Université de Reims-Champagne Ardenne « La Littérature pour la jeunesse : vecteur d'une identité culturelle populaire ? », (Colette Gauthier et Yannick Bellenger-Morvan), 21-22 novembre 2014.

GUILBERT Lucille, « La tradition des contes et la culture québécoise », dans « La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française », (éd. Gérard Bouchard), Les Presses de l'Université Laval, 1993, [Lucille Guilbert](#).

LAMONTAGNE-BEAUREGARD Blanche, « Le *Filleul du Roi Grolo* (Lettre à Mlle Marie-Claire Daveluy) », dans *Action Nationale*, Montréal, juillet 1926.

LANDREVILLE Ginette, « La littérature québécoise pour la jeunesse a 80 ans », dans [Lurelu](#), Montréal, vol. XXVI, n° 2, Automne 2003.

LAURENDEAU André, « Sur un discours du frère M. -Victorin », dans *Action Nationale*, Montréal, décembre 1938.

MAILHOT Laurent, *La Littérature québécoise depuis ses origines*, [Paris, Presses Universitaires de France, 1974], Montréal, Typo, 2004.

MICHON Jacques (éd.) « Histoire de l'édition littéraire au Québec au XXe siècle. Le temps des éditeurs, 1940-1959 », Anjou, Québec, Fides, vol. II, 2004.

PELLETIER Albert, « Littérature pour les enfants », [Montréal, Albert Lévesque, *Carquois*, 1931], dans Thierry Vincent, « Fragments d'une épopée laissée en friche », [Lurelu](#), Montréal, vol. XVIII, n° 3, 1996.

POULIOT Suzanne, « L'édition québécoise pour la jeunesse au XXe siècle. Une histoire du livre et de la lecture située au confluent de la tradition et de la modernité », dans *Globe, revue internationale d'études québécoises*, Montréal, Université du Québec, vol. VIII, n° 2, 2005.

ROCHELLE Alphonse (de la), « *Sur les Ailes de l'Oiseau bleu* », dans *L'Oiseau bleu*, Montréal, « Une Héroïne de quatorze ans », vol. XVI, n° 8, mars 1936.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

VAL Paul, « La célébration de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal », dans *Le Devoir*, Montréal, mardi 25 juin 1929.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

ADAPTATION DE CONTES FOLKLORIQUES POUR LA JEUNESSE FRANCO-ONTARIENNE

Karine BEAUDOIN

University of Western Ontario, CANADA

Comment penser la transmission d'une tradition orale en situation minoritaire ? De quelle manière adapter des contes populaires que l'on destine aux enfants ? Rarement a-t-on eu l'occasion d'avoir sous la main le corpus dont il sera ici question : deux recueils de contes tirés de la culture orale, le premier étant destiné à un vaste public, le second, à un jeune lectorat. Ces reconfigurations de récits patrimoniaux présentent du coup un double glissement : celui d'un auditoire adulte à enfant, et celui d'un régime oral vers l'écrit. Il s'agira essentiellement d'identifier les transformations apportées aux textes destinés à la jeunesse et d'évaluer leurs impacts sur ce qui finalement est véritablement transmis – autrement dit, sur ce qui s'intègre dans une logique de continuité.

Pour mieux placer le contexte de production initial, il nous faut remonter aux débuts des années 1950, alors que Germain Lemieux, spécialiste du folklore et ethnologue – aujourd'hui reconnu par plusieurs comme le « gardien de la mémoire franco-ontarienne » –, entreprend de recueillir, au moyen d'enregistrements, des contes et chansons traditionnels en provenance de diverses régions francophones du Canada. En 1972, il amorce, sous l'égide de la *Société historique du Nouvel-Ontario*, la publication des résultats de son enquête folklorique. En 1993, la série *Les Vieux m'ont conté*¹ comprend trente-trois volumes et plus de 10 000 pages de contes. Pour chacun, on retrouve successivement deux versions écrites : la première est un texte remanié rédigé en français courant (V1), et la seconde, une transcription, au son, de la version originale du conte oral (V2) « avec toutes les imprécisions narratives du conteur et les approximations phonétiques inhérentes à cette méthode »². En somme, on est passé pour chaque récit d'une modélisation sur support auditif, à deux modélisations sur papier. Dans ce vaste programme d'édition, les contes en provenance du Nouvel-Ontario occupent une proportion majoritaire. De nos jours, toutes les données sonores et magnétoscopiques sont archivées au *Centre franco-ontarien de Folklore de l'Université de Sudbury*. Mais cette entreprise ne s'achève pas là. En 2011, donc plus de cinquante ans après le début de

¹ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, 33 vol., Montréal, Éditions Bellarmin, [1973] 1981.

² Jean-Pierre Pichette, « *Les Vieux m'ont conté : Tradition orale ou théâtre populaire ?* », Ottawa, Ontario, L'Interligne, *Liaison. Le magazine culturel de l'Ontario français*, n° 57, 1990, p. 14.

l'enquête de Lemieux, Les Éditions L'Interligne publient *La Fileuse de paille et autres contes*³, un court recueil de 124 pages qui regroupe onze contes tirés de la série de Germain Lemieux. Ils proviennent tous de l'Ontario et ont été adaptés pour de jeunes lecteurs par une auteure prolifique de romans pour enfants et une spécialiste renommée de la littérature de jeunesse, Françoise Lepage (V3). Nous précisons ici que l'ouvrage posthume a été choisi en 2011-2012 par l'organisme culturel national *Communication-Jeunesse*, qui a comme mission de soutenir la production et la circulation de matériel littéraire destiné aux jeunes. Ces sélections annuelles sont utilisées par les enseignants, les libraires et les bibliothécaires comme un outil de référence incontournable. C'est probablement la raison pour laquelle l'ouvrage de Lepage a bénéficié d'une large distribution.

Lemieux et Lepage ont donc tous deux remanié des récits déjà existants dans le but de les rendre plus accessibles à un lectorat cible. L'objectif de Lemieux (*Les Vieux m'ont conté*) était de rejoindre un vaste public, tout en offrant des détails techniques à l'intention des chercheurs⁴. Le but de Lepage (*La Fileuse de paille*) était « de rendre les contes plus attirants et plus accessibles » à des enfants de 9 ans et plus⁵. Dans les deux cas, le travail est tributaire de la manière dont l'adaptateur conçoit son destinataire.

Théories de l'adaptation

Ceci nous amène à introduire le concept de « translation *proximisante* », développé par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, par lequel « [...] l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public. »⁶ Aussi, on peut présumer que Lepage jugeait la version de Lemieux inadéquate pour un public enfant, et que Lemieux a remanié la transcription des contes oraux, dans un souci de lisibilité et de clarté. Ceci rejoint l'argument de Julie Sanders selon lequel l'adaptation constitue essentiellement « [...] an attempt to make text comprehensible to new audiences and readerships via the processes of 'proximatisation' and or updating »⁷.

Au demeurant, les différentes transformations de ces contes sont, à notre sens, de l'ordre de l'adaptation, une notion qui suscite de nombreux débats. À ce propos, Kamilla Elliott offre, dans le

³ Françoise Lepage, *La Fileuse de paille et autres contes*, [illustration Marion Arbona], Montréal, L'Interligne, coll. « Cavales », [posthume] 2011.

⁴ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens, op.cit.*, vol. I, [préface].

⁵ *Ibid.*, [préface], p. 12.

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992, p. 431.

⁷ Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, New York, Routledge, 2006, p. 18 : « [...] une tentative de rendre un texte accessible à un auditoire ou un lectorat nouveau grâce au processus de "rapprochement" et/ou d'actualisation »

recueil d'articles intitulé *Adaptation Studies*, un tableau chronologique des arguments récurrents⁸. Partant de cette synthèse, nous précisons que nous l'entendons comme un processus, et pas seulement un produit⁹, et que nous l'envisageons du point de vue du lecteur¹⁰. L'adaptation impliquant une répétition, il y a donc des éléments qui demeurent, et d'autres qui sont transformés¹¹. Aussi, nous reprendrons les expressions « noyau fixe » et « éléments mobiles », telles qu'utilisées par le sémioticien de la lecture, Gilles Thérien¹².

Bien que nous soyons en présence de trois occurrences, on peut supposer qu'il y a en réalité quatre modulations (actes) : le conteur, le transcripteur, l'adaptation de Lemieux et enfin celle de Lepage. En préface du premier tome des *Vieux m'ont conté*, Lemieux remarque ceci : « Le transcripteur a vu agir le conteur, il connaît sa langue, sa psychologie ; il peut donc, sans fausser le sens du texte oral y apporter certains compléments tirés du geste ou de la mimique, de celui qui le lui a raconté »¹³. Nonobstant la question délicate du sens, nous partons donc du principe qu'il y a bien un décalage (admis, défendu et parfois récréé par ceux qui auraient préféré l'usage de l'alphabet phonétique entre l'enregistrement et la transcription). Nous faisons ici l'hypothèse que chacune de ces modulations émane de niveaux pragmatiques (ou combinaisons) variés et que cette différence est au fondement des transformations effectuées. Dans ce même ordre d'idées, nous considérons que le conte oral tient d'un acte de paroles, alors que sa transcription se rapporte à celui d'écriture, et que les versions de Lemieux et de Lepage résultent des deux à la fois¹⁴. Or, comme le soutient par ailleurs Gilles Thérien : « Dès la toute première évocation du “lire”, il faut comprendre le bond que l'on vient d'accomplir. Le “lire”, du domaine de l'écrit, de la graphie, s'oppose à l'oral. Il n'en est pas la continuation normale, la mise en mot d'une parole sonore, le complément par lequel l'oral devient de l'écrit »¹⁵. Car « littérature orale et littérature écrite n'appartiennent pas au même monde »¹⁶. Par exemple, la complicité entre l'auditeur et le conteur n'existe pas nécessairement entre le lecteur et le narrateur. Aussi, outre le thème du

⁸ Kamilla Elliott, « Theorizing adaptations/adapting theories », dans « *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions* », (éd. Jorgen Bruhn *et al.*), New York, Bloomsbury, 2013, p. 27.

⁹ Voir Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002 ; Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006 ; Phyllis Frus et Christy Williams, *Beyond adaptation. Essays on radical transformations of original works*, Jefferson, McFarland, 2010.

¹⁰ Voir Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*, New York, Plume, 1985 ; Patrick Cattrysse, 'Film (Adaptation) as Translation : Some Methodological Proposals', *Target: International Journal of Translation Studies*, 4.1, 1992, p. 53-70 ; Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*

¹¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, *op. cit.*, p. 8.

¹² Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans « Théories et pratiques de la lecture littéraire », (éd. Gervais, Bertrand et Rachel Bouvet.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 34.

¹³ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ Gilles Thérien, « Lire, comprendre, interpréter », dans « La lecture littéraire », (éd. Bertrand Gervais), Rimouski, Université du Québec, Rimouski, Université du Québec, *Tangence*, n° 36, mai 1992, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

destinataire, un bon nombre de variations entre les multiples versions de ces contes découlent fondamentalement de cette distinction initiale.

Tout en reconnaissant qu'il y a un ordre dans la production de ces textes, nous proposons plutôt une lecture synoptique, dans la même perspective que Linda Hutcheon selon laquelle l'adaptation est aussi un processus de réception : « [...] we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation ».¹⁷ Par conséquent, il y a contamination dans diverses directions, le sujet de la fidélité ne sera donc pas au cœur de notre analyse. L'adaptation est loin d'être neutre et reflète les choix esthétiques de l'écrivain¹⁸, nous nous appliquerons à mettre en relief la manière dont Lepage a opéré, grâce à l'examen d'un conte représentatif, *Le bon Devineur*, en intégrant parfois des passages tirés d'autres contes de *La Fileuse de paille*.

Présentation du conte analysé

Le bon Devineur, tiré du neuvième tome de la série *Les Vieux m'ont conté*, est un « récit populaire raconté, le 20 novembre 1959, à Cache Bay, par Maurice Prud'homme (72 ans) de Sturgeon Falls, Ontario, qui l'avait appris dans les chantiers de l'Ontario, vers 1914 »¹⁹. Dans les trois versions, l'histoire repose, à quelques détails près, sur une belle princesse qui égare sa bague. Un devineur de profession s'engage à la récupérer. Après avoir longuement profité d'un séjour confortable au château, il découvre, astucieusement, que ce sont les domestiques qui sont coupables. Il s'arrange toutefois pour rendre le bijou sans les faire condamner et, par un heureux accident, parvient juste avant son départ à répondre aux interrogations mystérieuses de la princesse.

L'enjeu principal réside dans le pouvoir de la langue, plus précisément de l'intelligence de l'acte du langage et des conditions pragmatiques qui entourent enquête et énigme. L'éditeur de la série *Les Vieux m'ont conté* suggère un classement selon l'index Aarne-Thompson. *Le bon Devineur* serait un conte-type 1641 : *Docteur je-sais-tout*, appartenant à la catégorie 1640 : *Accidents heureux*. Ce type de contes relève du principe suivant : « being in the right place at the right time/au bon moment, au bon endroit ». Ce personnage incarnerait l'imposteur chanceux, une figure qui associe langage et contexte. Par ailleurs, il présente aussi les traits vaudevillesques du magicien d'Oz tel que développé dans l'adaptation cinématographique de Sam Raimi, *Oz the Great and Powerful*. Oz, ou Oscar Diggs de son vrai nom, y apparaît comme un Don Juan et un prestidigitateur de modeste envergure à l'éthique douteuse. Celui qui passait près du château (donc qui était en chemin) est un étranger. Il porte une

¹⁷ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 9. « [...] nous percevons les adaptations (en tant que telles) comme des palimpsestes d'autres œuvres qui résonnent en notre mémoire par le biais de la répétition avec effet de variation ».

¹⁸ Julie Sanders, *Adaptation and appropriation*, op. cit., p. 24.

¹⁹ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, op. cit., vol. IX, p. 226.

pancarte « Bon devineur de père en fils », une expression qui revêt une promesse d'honnêteté et de savoir-faire. Or, on peut y voir là une identité prétendue, une comédie vouée à tromper autrui. Hormis la séduction notamment, tous deux présentent donc de nombreuses similitudes.

Le bon Devineur est bien un conte facétieux dans lequel « le jeu langagier l'emporte de loin sur l'intérêt narratif d'un récit réduit à son ossature minimale »²⁰. À deux reprises, le devineur manipule la situation à son avantage, par sa ruse et sa vivacité d'esprit, mais aussi en tirant parti de l'interprétation. Par exemple, en déclarant, après avoir mangé « en voilà un de pris ! », les serveuses en déduisent qu'il les a débusquées, alors qu'il fait allusion au repas. De nouveau, au moment de son départ, un coup de chance lui permet de se sortir du piège que lui tend la princesse. Après avoir caché un criquet sous son assiette, elle lui demande d'identifier ce qu'elle a dissimulé. Il lui répond « Criquet est pris ». Or, ce que tous ignorent jusqu'à ce point – y compris le lecteur – c'est qu'il se nomme Criquet. Il s'agit donc d'un autre jeu sur le désignateur rigide qui devient un signifiant.

Le phénomène de récurrence dans les contes d'ici et d'ailleurs a souvent été débattu. Nous rejoignons encore Linda Hutcheon : « adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin insight that storytelling is always the art of repeating stories »²¹. Elle poursuit ainsi cette analogie entre adaptateur et raconteur :

They use the same tools that storytellers have always used: they actualize or concretize ideas; they make simplifying selections, but also amplify and extrapolate; they make analogies; they critique or show their respect, and so on. But the stories they relate are taken from elsewhere, not invented anew²².

C'est dans cette optique que nous analyserons la réécriture de Lepage

Analyse des suppressions, des ajouts et des modifications

Suppressions

Lemieux et Lepage abrègent tous deux la transcription (V2) de 1145 mots – respectivement 1098 (V1), et 866 (V3). Françoise Lepage a sensiblement tronqué l'incipit et le dénouement du conte du *bon Devineur*. Toute référence à l'apparence bossue de la princesse a disparu. Or, dans la version originale, l'incipit est consacré à la description de cette dernière qui, malgré sa beauté, présente toutefois quelques bosses. Le lecteur pourrait ici faire un lien avec le personnage de la fée bossue,

²⁰ Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1985, p. 18.

²¹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit., p. 3. « Les adaptations font tellement partie de la culture occidentale qu'elles semblent confirmer ce que Walter Benjamin avait pressenti avec perspicacité, à savoir que l'art du conte est toujours celui de la répétition ».

²² *Ibid.*, loc. cit. « Ils utilisent les mêmes outils que les conteurs avant eux : ils actualisent ou concrétisent des idées ; ils sélectionnent des extraits en les simplifiant ; mais ils amplifient et extrapolent aussi ; créent des analogies ; critiquent ou encore font preuve de respect, etc. Mais les histoires qu'ils racontent viennent d'ailleurs, elles ne sont pas réinventées ».

voire de la fée Carabosse. Par ailleurs, ce trait physique ajoute un caractère magique au conte. Aussi, dans la version du conteur et de Lemieux, cette imperfection la rend plus humaine et surhumaine. La contradiction liée à la nature de la princesse s'est volatilisée chez Lepage. Or, on sait que les attributs corporels dans un régime non réaliste servent de marqueurs. En fait, le conte est un court récit qui laisse peu de place pour développer « l'environnement sémantique des personnages »²³. La schématisation y est fréquente dans la mesure où les personnages font valeur de modèle. Le peu de détails donnés ne peut être sans conséquence pour le lecteur. Pour ce qui est du dénouement du *bon Devineur*, Lepage choisit de supprimer le passage sur les excréments et les immondices. Effectivement, le conte original se termine sur une seconde devinette de la princesse à propos d'une chaudière contenant des déjections. Les allusions scatologiques ne sont pas rares dans les contes facétieux y compris dans *Les Vieux m'ont conté*.

Ces deux suppressions, dans le cadre d'une lecture synoptique, sont du ressort de la censure. Dans l'ensemble, les adaptations de Lepage sont plus policées. Intrinsèquement, le conte du *bon Devineur* est de l'ordre de l'abjection et de la transgression, notamment le vol, les mensonges et les sacrifices. Or, ces éléments niés forment un invariant dans la réécriture de Lepage. Dans *Corps-sans-âme*, le premier conte de *La Fileuse de paille*, elle élimine le passage où les protagonistes « prennent un cadavre et le jettent dans la forêt »²⁴. Le mot « cadavre », parce qu'il évoque la mort et la putréfaction, et le fait de s'en débarrasser aura été jugé trop choquant, voire inacceptable dans un récit pour enfant.

En outre, Lepage efface, tout comme Lemieux, les éléments qui relèvent de la fonction phatique du conteur, soulignant les différences fondamentales entre l'acte de la parole et celui d'écriture. Par exemple, la formule initiale d'un conte ne constitue pas, pour le conteur, le début du récit. À vrai dire, il se déroule, bien avant que celle-ci soit énoncée. C'est ce que l'on nomme « la cérémonie du conte oral », un rituel qui favorise une connivence avec l'audience et renvoie à « l'ambiance qui entoure la narration, le cercle d'auditeurs autour du conteur, la voix et les gestes de ce dernier, la boisson et la fumée obligatoire »²⁵. Ici, ce sont les modes de production et de réception qui sont en cause.

Le conteur a également tendance à enrichir l'histoire de détails en fonction des réactions de son auditoire ou selon les effets qu'il veut créer, voire l'anticipation et le plaisir. Dans un régime écrit, cette voix hyperactive est sérieusement émoussée. Contrairement à l'écrivain, le conteur ne peut s'appuyer que sur sa mémoire, de sorte qu'il est possible que, par moment, il doive chercher ses mots, le fil de l'histoire, la manière de dire... De fait certaines répétitions ont été gommées. Dans l'incipit du *bon Devineur*, le conteur utilise à trois reprises l'expression « que'qu' chos' de beau » (V2- P, 226), ce

²³ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 35.

²⁴ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, *op. cit.*, vol. IV, p. 126.

²⁵ Marc Benson, « La Fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIXe siècle », Fredericton, New Brunswick, dans *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Fredericton, New Brunswick, vol. XXII, n° 2, 1997, p. 30.

qui crée un parallèle fort entre la princesse et la bague, omis dans la version de Lepage. Il en va de même de l'expression « 'i dit » : on compte 70 occurrences dans la transcription du conte ; dans les versions de Lemieux et de Lepage, ce nombre passe respectivement à 6 et à 2. Par ailleurs, le conteur implique son auditoire par des questions oratoires, telle que : « Quoi c' qui'i r'ssourd lâ, enn' bonn' journée ? » (V2-P, 226), interpellation ôtée dans l'adaptation pour enfants.

La disparition de ces composants phatiques nous amène à interroger l'aspect de la connivence puisque « [...] tout en reconnaissant l'importance de ces éléments d'oralité, c'est [...] par le biais de la connivence que l'on essaie le plus souvent de maintenir l'aspect du conte oral »²⁶. Il arrive souvent que le narrateur se manifeste par l'emploi des pronoms sujets « je » ou « nous » dans la version originale des contes sélectionnés dans *La Fileuse de paille*. Pour mentionner le corps bossu de la princesse, le conteur rend sa présence sensible en déclarant : « mé', on vâ laisser lés boss's de côté » (V2-P, 226), remarque reprise par Lemieux, « mais laissons ce détail de côté... » (Lemieux V1-P, 223), mais pas chez Lepage (V3). Ou encore en ayant recours aux adjectifs possessifs comme dans « mon França's » (V2-P, 226), pour qualifier le bon devineur. Dans l'adaptation de Lepage, ce type d'énonciation est cependant préservé, illustrant la thèse de Michèle Simonsen selon lequel « les formules finales et initiales ont pour fonction principale de souligner l'aspect fictif du récit »²⁷. La conclusion de *Corps-sans-âme* offre ici un exemple frappant : « Les noces durèrent trois semaines et trois jours pendant lesquels on dansa sans arrêt. Pour cette raison, je n'ai pas pu vous annoncer plus tôt la bonne nouvelle, mais là, je viens de me rattraper » (V3-P, 20). Au début de *Jean-de-l'Ours*, le septième conte de *La Fileuse de paille* : « Il est bon de vous dire qu'autrefois, on fabriquait des balais avec des branches de cèdre. » (V3-P, 57). Ces quelques extraits constituent les traces de la voix du conteur et permettent de maintenir un niveau minimal de connivence.

Finalement, disparaissent également dans l'adaptation pour enfants tous les jurons du récit, comme l'exclamation « Nom de Dieu » – 17 fois (V2) et 12 (V1). Bien qu'on puisse y voir une correction éthique, le côté satanique du personnage ne serait plus nécessaire, les jeunes lecteurs ne partageant pas le système religieux référentiel des générations précédentes. Il est toutefois légitime de se demander en quoi cette suppression altère le personnage du *bon Devineur* ; un Capitaine Haddock qui ne blasphème pas est-il toujours un Capitaine Haddock ? A priori non. Lepage réintègre-t-elle d'autres éléments pour rééquilibrer la perte de cet aspect de la personnalité du devineur ?

Ajouts

Étonnamment, quoique le texte de Lepage soit nettement plus court que les précédents, il comporte des additions notables. D'emblée, nous pouvons regrouper un certain nombre de ces amplifications

²⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷ Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, op. cit., p. 40.

sous la catégorie « explications ». Voici deux aperçus de ce type d’ajouts. Après que le devineur a passé un mois chez lui sans rien faire pour localiser la bague, le roi se décide à le confronter. Ci-dessous, les extraits juxtaposés des textes du transcripteur, de Lemieux et de Lepage.

Transcripteur (V2-P, 227)	Lemieux (V1-P, 223)	Lepage (V3-P, 108)
Bonn’ journée, l’vieux roi, r’ssou’ à lui :	Il était bien nourri, bien traité, au château... Un bon jour, le roi l’aborde :	Un beau jour, le roi, qui commence à s’impatier, l’interpelle.

Dans les trois versions, seul Lepage précise, dans une proposition incise, la raison pour laquelle le roi décide d’aller vers le devineur. L’explication aura été jugée utile pour la compréhension du jeune lecteur alors que dans les deux autres, c’est un état assumé, ou du moins, laissé à l’imagination de l’auditoire ou du lecteur. Par ailleurs, l’amplification accentue l’idée que le devineur exagère et que ce comportement ne fera qu’exaspérer le roi. Or, Lepage semble considérer ce procédé insuffisamment explicite. On relève un second cas similaire dans la version de Lepage quand, après le souper, les serveuses entendent le devineur s’exclamer : « En voilà trois de pris ». Dans la version du conteur et de Lemieux, les filles prennent le devineur à part. Lepage ajoute qu’avant d’inviter l’homme à faire une promenade, « les serveuses sont prises de panique » (V3-P, 109). Tout comme précédemment, cet apport remplit une fonction conative centrée sur le destinataire enfant.

Il est facile d’assumer que ce type d’ajout repose sur un critère de lisibilité. D’ailleurs, on observe que seule la version de Lepage offre un découpage visuel des séquences du conte en jouant sur l’espacement entre les paragraphes. Or, Gilles Thérien (1992) le rappelle : « “Comprendre” [...] c’est [...] “prendre-avec-soi” les divers fils qui se nouent et se dénouent au cours d’une œuvre, les suivre pour arriver à créer un objet mental » ; autrement dit, « c’est construire une *memoria* spécifique »²⁸. En intégrant ces contes populaires à son musée imaginaire, le lecteur enfant absorbe des parcelles de ce qui est de l’ordre de la mémoire collective.

De plus, Lemieux et Lepage font tous deux un autre type d’ajout majeur : ils incorporent des désignateurs de lieux. Il n’y a pas de « château » dans la version du conteur (mais pas moins de 9 occurrences dans les deux autres adaptations), ni même de « jardin », ni de « chambre », ni de « basse-cour ». Au contraire, on relève dans la transcription 7 occurrences du marqueur d’énonciation « ici » (« citt, icitt, écite, écitt »), et l’usage d’adverbes de lieux génériques tels que « partout » et « dehors ». Parce qu’il est dans une transaction orale, le conteur est amené, selon les besoins, à utiliser ses mains, à faire ses gestes, pour rendre les lieux explicites : pointer du doigt ; lever les yeux vers l’horizon ; ou

²⁸ Gilles Thérien, « Lire, comprendre, interpréter », *op. cit.*, p. 99-100.

étendre son bras au-dessus du sol. Lepage et Lemieux n'ont pas cette possibilité. « L'art du conte est [...] différent de celle du conteur traditionnel qui donnait à entendre ses récits de manière spontanée, dans un cadre familial, devant un auditoire connu et bien souvent selon un modèle reconnu par le groupe social »²⁹. Le « château », qui était inféré, est précisé, ce qui découle de l'extrapolation. Ceci revient à dire que dans un régime instantané, la relation au temps et à l'espace relève du déictique, tandis que, dans un régime structural, le lecteur n'a pas d'image et celle-ci doit par conséquent être construite. D'où la multiplication des désignateurs de lieu et de temps dans les versions subséquentes du conte. L'expansion du système descriptif se concevrait comme un marqueur de la narration écrite et une manière d'éclairer l'enfant sur ce qui ne peut pas être déduit.

Transformations et déplacements

Pour Gérard Genette : « [...] il n'existe pas de transposition *innocente* » ; toute variation « [...] modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte »³⁰. De toute évidence, l'une des stratégies de Lepage est de construire un récit vivant et, pour y arriver, elle préconise l'usage de phrases courtes et simples. Ceci transparaît d'abord dans l'analyse de la ponctuation des textes de Lemieux et de Lepage.

Ponctuation	Lepage	Lemieux	Conteur (transcripteur)
!	21	55	66
?	5	6	10
.	52	46	43
;	0	11	4
:	8	15	10
,	63	85	195
...	1	6	1

Évidemment, dans l'acte de transcription, la ponctuation est une invention diacritique. Comment justifier de façon impartiale, à l'écoute de l'enregistrement, la présence du point-virgule, de la virgule ou du point ? Et que dire du point d'exclamation ? Par rapport au texte de Lemieux, Lepage élimine le point-virgule en faveur du point et réduit le nombre de virgules, de points de suspension et des deux points. En conséquence, la syntaxe constitue un des aspects que Lepage transforme le plus.

²⁹ Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », dans « Le Renouveau du conte. The revival of storytelling », (éd. Geneviève Calame-Griaule), Paris, CNRS, 1998, p. 115.

³⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., p. 417.

Une autre stratégie employée repose sur la concordance des temps. Lemieux favorise le présent, qui se rattache au discours, tandis que Lepage préfère le passé simple qui donne une vision globale et relève de l'histoire. Elle modifie aussi systématiquement les formules d'introduction au profit de formulations génériques. Si le conte original du *bon Devineur* débute avec « Une fois, c'était un roi » (V1-P, 222), dans l'adaptation de Lepage, il ouvre sur : « Il était une fois » (V3-P, 107). Et ce n'est pas là une exception. Elle entame le premier conte du recueil par « Un jour, il y a très, très longtemps » (V3-P, 15) plutôt que « Je vais vous raconter l'histoire d'un couple... » (V1-P, 123) Ce qui consiste à rassurer l'enfant qui se retrouve devant un type de récit qu'il connaît déjà.

Un autre type de modifications semble particulièrement affecter l'image mentale que peut se faire le lecteur des personnages. Bien que, dans les trois versions, l'expression « le devineur » fonctionne comme un « désignateur rigide », on note cependant des variantes dans le choix des « déictiques qui en assurent le relais »³¹. Le conteur et Lemieux utilisent régulièrement le désignateur « le Français ». Or Lepage le délaisse entièrement. Car le système national référentiel sur lequel s'appuie le désignateur ne fonctionne pas avec le lectorat ciblé. En effet, pour les Canadiens français d'une certaine époque, l'image du Français était celle d'un individu qui sait manier les subtilités de la langue, valorisant le bien parlé. Or, cette connaissance n'est pas celle du lecteur enfant. C'est le processus de convocation qui à nouveau entre ici en jeu. Dans la version originale du *bon Devineur*, la nationalité de l'étranger s'avère un trait descriptif permanent – elle est constitutive du personnage. On rappellera que c'est d'ailleurs grâce à ses talents de beau parleur qu'il profite du confort du château sans remplir sa part du contrat. Or, plutôt que de signaler son origine, Lepage emploie le descriptif « homme » (5 occurrences) terme inexistant auparavant ; et « étranger » (2 occurrences) qu'elle reprend des versions précédentes. Néanmoins, elle permet à la langue de devenir le lieu de transaction. Même sans le « Français », ni le « in vieux França's », il reste que le personnage du bon devineur de la version pour enfants s'exprime dans une langue polie qui, en quelque sorte, met en relief l'habileté langagière de l'étranger.

Il importe de s'attarder sur ce point. Dans le récit du *bon Devineur*, l'étranger ourdit une machination pour faire tuer le jars du roi, le plus gros, sachant bien qu'une fois mort, sa chair finira dans son assiette. Jusqu'au bout, le fourbe abuse foncièrement de la crédulité du souverain et de sa fille. Il s'agit là d'éléments fixes présents dans les trois versions. Or, lorsque les serveuses le supplient de ne pas les faire condamner, sa réponse varie d'une adaptation à l'autre. Le conteur rétorque : « l'França's, i' dit, i' à l'nez b'en trop long, I dit, pour pàs vous fair' po'gner ! » (V2-P, 227) Dans le *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, l'expression « avoir le nez creux, fin, long » date de 1858 et signifie « être perspicace ». Chez Lemieux, le devineur réplique : « Nom de Dieu ! le Français a trop de flair pour vous faire condamner ! » (V1-P, 224). Bien qu'il modifie l'expression, Lemieux

³¹ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », *op. cit.*, p. 34.

conserve la référence à l'aptitude d'une personne à deviner et préserve l'analogie. Or, la réplique du devineur dans l'adaptation de Lepage est d'une tout autre nature : « Oh, mes chères dames, je suis bien trop courtois pour vous faire condamner ! » (V3-P, 109) Ce ton éloquent traduit un certain talent d'acteur ; aussi, la tonalité lyrique tranche avec le reste de la narration et accentue la position d'exception de l'étranger. Il rappelle donc bien la figure du magicien d'un théâtre de Vaudeville et sa nature carnavalesque est ici illustrée par ce jeu de la parole. De plus, l'attribut « courtois » renvoie à un fantasme romanesque du noble, vraisemblablement associé ici à la francité. Lepage maintient l'ambivalence sémantique du personnage et choisit de faire transparaître la qualité de bon parleur du devineur, non pas à l'aide de désignateur (le Français), mais via des stratégies d'énonciation. Il est toutefois difficile de dire si le devineur du conte destiné aux enfants correspond à la même figure que celle du conteur.

Toujours concernant les modifications qui ont une incidence sur la construction des personnages, on note que le roi paraît plus indolent, plus crédule, dans la version de Lepage. Lorsqu'il découvre la bague dans le jars, au lieu « d'aller porter la nouvelle » (V1-P, 225), « il court aussitôt vers le devineur » (V3-P, 110). Dans la version du conteur, ce déplacement n'est tout simplement pas mentionné. L'action permettant de projeter le caractère des personnages³², Lepage présente un roi faible qui, plutôt que de faire venir l'homme à lui, comme il serait attendu d'un monarque en position de pouvoir, s'empresse d'aller à sa rencontre. Cette modification, de l'ordre de l'exagération, ou de l'amplification, facilite la compréhension de l'enfant lecteur.

Quant à la princesse, Lepage est la seule à lui donner un âge puisqu'à deux reprises elle utilise l'expression « la jeune fille » (V3-P, 107 ; 111). Rappelons ici que la littérature pour la jeunesse contemporaine présente communément un personnage-héros enfant, stratégie qui vise à renforcer l'identification du lecteur. D'autre part, le désignateur « princesse » apparaît moins souvent dans le texte de Lepage que dans celui de Lemieux (6 fois plutôt que 10). Elle le remplace par celui de « fille » et « fille du roi » (V3-P, 107), créant ainsi une filiation – absente du texte de Lemieux et du conteur qui privilégie le pronom personnel sujet « elle » (alle, a, all'). Or, ce faisant, Lepage met en relief le problème de jugement que partagent le roi et sa fille : qui tous deux se méprennent respectivement sur le devineur, et sur les serveuses. Cet exemple démontre à quel point tout changement, aussi minimal soit-il, n'est pas sans conséquence sur la compréhension et l'interprétation du lecteur.

Par ailleurs, nous avons repéré, à la lecture des onze contes de *La Fileuse de paille*, plusieurs atténuations. Les exemples les plus parlants proviennent du conte *Le petit Moïse* (V2-P, 27-36). Dans l'incipit, la mère décide d'abandonner son enfant pour le sauver du carnage du roi Hérode ; Lepage

³² Gilles Thérien, « Lire, comprendre, interpréter », *op. cit.*, p. 101.

modifie l'expression de Lemieux « elle lança le panier dans la rivière »³³ par « fit glisser le panier » (V3-P, 27). Le geste se teinte ici de résipiscence, une nuance qui préserve la magnanimité du personnage de la mère. Un peu plus loin dans le même conte, le roi apprend, quatorze ans plus tard, que l'enfant a survécu, il conçoit « un moyen de le faire périr »³⁴ qui devient « un moyen de se débarrasser de ce garçon » (V3-P, 28). À la connotation meurtrière initiale est préférée celle moins violente et dramatique de la disparition, de l'abandon. Il s'agit là d'une écriture policée tributaire d'une conception de l'enfance essentiellement édifiée sur un idéal de l'innocence³⁵. Ce type de « corrections » est récurrent dans la reconfiguration pour enfants de l'ensemble du recueil.

Les adaptations de Lepage sont donc en grande partie liées à la question du public-enfant comme auditoire spécialisé. Quoique l'on ne puisse parler de discours original, on ne saurait nier qu'au fil des remaniements la fibre narrative se métamorphose. Malgré tout, au détour d'une réplique amplifiée ou d'une apostrophe tronquée, se tapissent les restes de la voix du conteur. Ces reliquats fonctionnent comme des échos du passé qui portent en sourdine les couleurs d'une époque où l'identité culturelle était en grande partie « tiss[ée] d'histoires racontées »³⁶. Enfin, c'est grâce au travail d'auteurs et de chercheurs tels Lemieux et Lepage que les péripéties de ces belles princesses, des Ti-jean et des Petits Morveux échappent en quelque sorte à l'amnésie collective. Ainsi, à l'instar de Marc Benson (1997), nous croyons que « le passage de la culture populaire à la culture savante ne fait pas perdre à celle-là ses valeurs ; il lui donne simplement un moyen de les préserver et de les transmettre »³⁷. Vecteurs de création littéraire, les contes des anciens revivent aujourd'hui, en version remaniée, sur les rayons des bibliothèques et librairies pour la jeunesse. Comme pour tout discours rapporté, leur nature polyphonique est du reste indéniable ; et si c'était, tout compte fait, ce fabuleux mélange de voix qui en assurait la permanence ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Corpus principal

LEPAGE Françoise, *La Fileuse de paille et autres contes*, [illustration Marion Arbona], Montréal, L'Interligne, coll. « Cavales », [posthume] 2011.

LEMIEUX Germain, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, 33 volumes, Montréal, Éditions Bellarmin, [1973] 1981.

³³ Germain Lemieux, *Les Vieux m'ont conté. Contes franco-ontariens*, *op.cit.*, vol. IV, p. 309.

³⁴ *Ibid.*, p. 310.

³⁵ Steven Bruhm et Natasha Hurley, *Curiouser. On the Queerness of Children*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

³⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, vol. III, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1983] 1991, p. 443.

³⁷ Marc Benson, « La Fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 33.

Ouvrages critiques

- BENSON Marc, « La Fonction du narrateur dans le conte fantastique québécois du XIXe siècle », Fredericton, New Brunswick, dans *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXII, n° 2, 1997.
- CARDWELL Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- ELLIOTT Kamilla, « Theorizing adaptations/adapting theories », dans « Adaptation Studies. New Challenges, New Directions », (éd. Jorgen Bruhn *et al.*), New York, Bloomsbury, 2013.
- FRUS Phyllis et WILLIAMS Christy, *Beyond adaptation. Essays on radical transformations of original works*, Jefferson, McFarland, 2010.
- GAY-PARA Praline, « Le répertoire du conteur », dans « Le Renouveau du conte. The revival of storytelling », (éd. Geneviève Calame-Griaule), Paris, CNRS, 1998.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992.
- HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- PICHETTE Jean-Pierre, « *Les Vieux m'ont conté : Tradition orale ou théâtre populaire ?* », Ottawa, Ontario, L'Interligne, *Liaison. Le magazine culturel de l'Ontario français*, n° 57, 1990.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, vol. III, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1983] 1991.
- SANDERS Julie, *Adaptation and appropriation*, New York, Routledge, 2006.
- SIMONSEN Michèle, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1985.
- THÉRIEN Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire », dans « Théories et pratiques de la lecture littéraire », (éd. Gervais, Bertrand et Rachel Bouvet.), Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- _____, « Lire, comprendre, interpréter », dans « La lecture littéraire », (éd. Bertrand Gervais), Rimouski, Université du Québec, Rimouski, Université du Québec, *Tangence*, n° 36, mai 1992.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LOUP Y ES-TU ? QUE FAIS-TU ?

Pierre-Alexandre BONIN

Université du Québec, Montréal, CANADA

Le *Petit Chaperon rouge, Pierre et le loup, La Chèvre de Monsieur Seguin, Le Loup et les sept chevreux, Les trois petits Cochons*. Qu'ont en commun ces œuvres issues du folklore populaire mondial ? Elles mettent toutes en scène le loup, et dépeignent celui-ci comme un être fourbe, rusé, cruel et affamé. Dans les contes où il apparaît, il est l'opposant ; et selon les versions, il dévore le héros à la fin du récit, ou il est tué lorsqu'un adjurant vient à la rescousse du héros. Quand les contes ont été adaptés pour un public plus jeune, son sort a été quelque peu modifié. Ainsi, sa mort est remplacée par son bannissement, ou sa fuite. Pourtant depuis plusieurs années maintenant, ce personnage mal aimé est récupéré pour en faire une figure comique, qui est tantôt couverte de ridicule, tantôt décrit comme un antihéros sympathique. Ce changement de paradigme est majeur, puisqu'il constitue une entreprise importante de réécriture des contes traditionnels, et montre la réappropriation par des auteurs d'un animal ayant toujours eu mauvaise presse. Quelles sont les modalités d'intervention et comment cette réinterprétation est-elle présentée aux jeunes lecteurs ? Y a-t-il plus d'une manière de reconfigurer les contes où il apparaît ? Pour répondre à ces interrogations, nous étudierons sept albums contemporains du corpus francophone : *Le Loup sentimental* de Geoffroy de Pennart ; *Le Loup qui découvrait le pays des contes* d'Oriane Lallemand et Éléonore Thuillier ; *Loup, que fais-tu ?* d'Yveline Méhat et Laure Du Faÿ ; *C'est Moi le plus fort, C'est Moi le plus beau* et *Le plus Malin*, tous trois de Mario Ramos ; enfin *Le Loup dans le livre* de Mathieu Lavoie.

A priori, en matière de contes, on pense spontanément à l'œuvre de Perrault ou encore à celle des frères Grimm. Beaucoup considèrent les versions intégrées dans les recueils comme les contes originaux. Sans savoir qu'un processus éditorial a déjà eu lieu, et ce, à plusieurs reprises, depuis la publication initiale alors qu'ils forment maintenant un patrimoine culturel commun à bien des pays. Comme le mentionne avec justesse Cécile Amalvi,

Les contes dits « classiques », qui sont les plus représentés en librairie et en bibliothèque et dont les contes de Perrault constituent la grande majorité, sont issus d'un processus de réécriture puisqu'ils ont sans cesse fait l'objet de remaniements de la part des éditeurs et des auteurs de littérature de jeunesse. De fait, la plupart des livres dont les contes sont repris du répertoire de Perrault ou des Grimm s'intitulent « contes choisis », indiquant qu'il y a eu un processus de sélection afin d'éliminer les récits susceptibles de déplaire aux enfants (et aux parents).¹

¹ Cécile Amalvi, « Le Détournement des contes dans la littérature jeunesse », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 2008, p. 17.

Évidemment, ce travail ne touche pas à la structure fondamentale. Il s'agit surtout de modifications éditoriales, afin de mieux s'arrimer au public visé. La fin en est adoucie, et personne, ni le héros ni le ou les opposants, ne meurt ni n'est véritablement blessé. À titre d'exemple, la plupart des nombreuses éditions des *Trois petits Cochons* ont opté pour une variante où le loup ne fait que s'ébouillanter (ou se brûler) la queue avant de se sauver et de ne plus jamais revenir. De plus, les deux premiers cochons réussissent à s'enfuir et rejoignent éventuellement l'aîné dans la maison de briques. Pourtant, dans la version originale, le loup dévore bel et bien les deux premiers, et il termine sa chute dans la marmite du troisième, lequel mange son persécuteur dans un esprit de vengeance circulaire. La réécriture est donc primordiale :

[Elle] participe à la fois de la redéfinition et du renouvellement du conte, car d'une part elle relève d'un genre distinct dans la mesure où elle rompt avec les valeurs ainsi que le rôle culturel et social que le conte joue toujours dans notre société, et d'autre part elle se situe dans la continuité de son évolution perpétuelle à travers les époques.²

Cette notion de renouvellement est cruciale. Quelle serait la différence entre un conte traditionnel dont on a réécrit certains passages et ceux que l'on qualifie de « détournés » ou encore « réinventés » ? Pour Dominique Demers :

[...] la recette du conte réinventé est assez simple. Les personnages d'un conte traditionnel sont transposés dans un contexte moderne [...] et ils sont parodiés [...]. De grandes doses d'humour sont injectées et les valeurs prônées par le conte traditionnel sont souvent revues et corrigées.³

Mais existe-t-il plusieurs modes opératoires ? Et peut-on proposer plusieurs parodies d'un même personnage ?

Ce qui saute aux yeux dans les albums choisis, c'est que le personnage du loup y est représenté globalement sous deux aspects distincts : soit comme un (anti)héros, et c'est lui qui vit les péripéties normalement associées aux autres figures du conte ; soit il est le vilain de l'histoire, mais systématiquement ridiculisé. La première approche concerne *Le Loup sentimental*, où Lucas se laisse attendrir par ses proies, mais se révèle être le héros, ainsi que *Le Loup qui découvrait le pays des contes*, dans lequel Loup part à la recherche d'une recette. La seconde s'applique au *Loup, que fais-tu*, dans lequel ce dernier est persécuté par le Petit Chaperon rouge, alors qu'il cherche simplement un peu de tranquillité et de solitude ; mentionnons également *C'est Moi le plus beau* et *C'est Moi le plus fort*, de Mario Ramos, qui introduisent un loup vaniteux terrorisant les personnages de contes, à ses dépens ; enfin, dans la même veine, *Le plus Malin* dont les manigances finissent par se retourner contre lui. *Le Loup dans le livre*, quant à lui, se situe en marge de ces deux catégories.

² *Ibid.*, p. V.

³ Dominique Demers et Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins : introduction à la littérature jeunesse*, [illustrations Anne Villeneuve], Montréal, Québec Amérique, coll. « Explorations », 1994, p. 63.

Quels sont donc les éléments qui ont été conservés des contes originaux, et comment les auteurs ont-ils imaginé leur processus de réappropriation ? Dans *Le Loup sentimental* de Geoffroy de Pennart, Lucas, un jeune loup, décide qu'il est temps pour lui de s'en aller loin de sa famille. Lors de son départ, son père lui remet une liste de choses bonnes à manger. Si le lecteur ignore alors de son contenu, il ne tarde pas à le découvrir :

Lucas quitte la forêt. Bientôt, il commence à avoir faim. Au détour d'un bosquet, il rencontre une chèvre accompagnée de ses cabris. « Qui êtes-vous ? » s'enquiert-il poliment. « *Je suis la chèvre et voici mes sept petits chevreaux* ». « *Hum, vous figurez en bonne place sur ma liste* », constate Lucas. « *Je vais donc vous manger !* » « Dans ce cas, s'écrie la chèvre, tu dois tous nous manger ! Sinon, ceux qui resteraient seraient inconsolables ». « Je vois, dit Lucas, ému. Mais à la réflexion, je n'ai pas assez faim. Au revoir, madame ». ⁴

Ce comportement développé par G. de Pennart fait déjà allusion au titre de son album, puisque la sentimentalité de Lucas ne peut le résoudre à avaler la chèvre et ses cabris. Bien qu'il prétexte un manque d'appétit, le narrateur est clairement bouleversé à l'idée de laisser des orphelins. Dès cette première rencontre, il y a rupture d'avec la structure du conte d'origine (*Le loup et les sept chevreaux*), dans lequel le loup use de plusieurs stratagèmes afin de se faire passer pour la mère chèvre partie au marché, dans le but d'engloutir ses sept petits. Cette fois, tous y réchappent. Cette situation se répète tout au long du récit. Ainsi, lorsque Lucas croise le Petit Chaperon rouge, cette dernière l'implore de l'épargner, parce que « Mèr'Grand serait trop triste ! Elle dit que je suis le soleil de sa vie ! » ⁵ Or, la grand-mère de Lucas lui a prononcé ces mêmes paroles avant qu'il parte. Voilà donc Lucas forcé, encore une fois, à cause d'un élan de bonté, de déroger à la structure du *Petit Chaperon rouge*, où la fillette imprudente et sa mère-grand périssent. Chacune de ces séquences est ponctuée d'un commentaire similaire de la part de Lucas : « Je suis vraiment trop sentimental » ⁶ ; « Je suis beaucoup trop sentimental » ⁷ ; « A-t-on déjà vu un loup aussi sentimental ! » ⁸ Notons que – outre la chèvre et ses sept cabris et le Petit Chaperon rouge, il y a les trois petits cochons et le petit Pierre de *Pierre et le loup* –, les situations sont constamment liées à ce qu'il a vécu avec sa famille la veille de son départ. Cette réciprocité est importante afin d'insister sur son tempérament. Cette sensibilité a également pour effet de déconstruire plusieurs contes qui se terminent invariablement par le loup qui se repaît des autres personnages. Heureusement pour Lucas, la fin de l'album lui réserve une surprise agréable :

Tout à ses pensées, Lucas arrive devant une vieille maison délabrée. « Avec un peu de chance, je trouverai bien quelque chose à me mettre sous la dent ». Il frappe à la porte... qui s'ouvre sur un géant

⁴ Geoffroy de Pennart [Texte/illustrations], *Le Loup sentimental*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Lutin poche », [Kaléidoscope, 1998] 2009, p. 12-15. Nous soulignons.

⁵ Geoffroy de Pennart, *Le Loup sentimental*, *op. cit.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

à l'air menaçant. « FICHE LE CAMP, SALE BÊTE ! » crie le colosse... .. et il lui claque la porte au nez. Le sang de Lucas ne fait qu'un tour. Fou de rage, tenaillé par la faim, il se rue dans la maison... .. et dévore l'ignoble individu. « Ah ! Je n'ai jamais si bien mangé ! » se dit Lucas en se pourléchant les babines.⁹

Cette fois, il a la « permission » de croquer cet inconnu qui le maltraite et ne semble pas faire partie des ingrédients préconisés par son père. Son identité est cependant dévoilée :

Soudain, il entend de drôles de gémissements. Il lève les yeux et voit, au fond de la pièce, une cage dans laquelle sont enfermés... des petits enfants ! Il déverrouille la porte. « Qui êtes-vous ? » « Moi, je suis le Petit Poucet, et voici mes frères. Et nous tenons à vous remercier de tout notre cœur ! Grâce à vous, l'ogre ne nous mangera pas ! » « Ah ! s'exclame Lucas en riant, c'est votre jour de chance. Sauvez-vous vite ! » Puis, sur la liste que lui a donnée son père, de sa plus belle écriture, il inscrit le mot : « OGRE ».¹⁰

Puisque l'ogre est lui aussi un prédateur, quoique provenant d'un autre ensemble de contes, aux frontières habituellement imperméables, Lucas s'autorise à n'en faire qu'une bouchée. G. de Pennart est allé encore plus loin dans sa restructuration, puisqu'il fait intervenir le Petit Poucet et ses frères, issus d'un conte où le loup est absent. Lucas, repu, peut les inciter à s'enfuir, parce qu'ils ne correspondent pas à son univers diégétique.

Que se passe-t-il justement lorsqu'un auteur se réapproprie des aventures où le loup n'est pas systématiquement présent ? Dans *Le Loup qui découvrait le pays des contes*, Oriane Lallemand met en scène Loup, personnage sympathique et très populaire auprès des enfants qui est à la recherche d'une recette de gâteau aux pommes pour la grande Fête du Printemps, à laquelle il participe. Chemin faisant, il est face à un groupe étonnant :

Loup marcha longtemps sans rencontrer personne. Enfin, au détour d'un sentier, il tomba nez à nez avec trois petits cochons qui construisaient leurs maisons. « Au secours ! Le loup ! hurlèrent les cochonnets. Il va nous dévorer ! – Dévorer de mignons petits cochons ? Mais pas du tout ! s'exclama Loup, horrifié. – Alors tu vas souffler, souffler, et nos maisons vont s'envoler ! – N'importe quoi ! Moi, ce que je voudrais, c'est cuisiner un gâteau aux pommes, mais je ne sais pas comment faire... »¹¹

Dans cet extrait, on constate que Loup n'est pas carnivore, contrairement à ses homologues, mais le détournement se veut encore plus audacieux :

« Et si on lui donnait la recette de Tatie Rosette ? Son gâteau aux pommes est le meilleur de la planète ! – D'accord, fit le plus sage des petits cochons, mais à une condition : qu'il nous aide à finir nos maisons ! » Loup se mit gaiement au travail. Quand il reprit la route, il était courbatu, mais il avait la recette de Tatie Rosette. Il ne lui restait plus qu'à rassembler les ingrédients : de la farine, du beurre, des œufs, du sucre et des pommes bien entendu.¹²

⁹ *Ibid.*, p. 29-34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35-37.

¹¹ Oriane Lallemand et Éléonore Thuillier [illustrations], *Le Loup qui découvrait le pays des contes*, Paris, Auzou, 2014, p. 4-5.

¹² *Ibid.*, p. 6-7.

Non seulement Loup n'a aucune intention carnassière, mais il participe à la reconstruction, alors que son rôle traditionnel aurait dû au moins le pousser à détruire lesdites maisonnettes. De même, avec le Petit Chaperon rouge, puisque c'est la fillette elle-même qui remet en cause sa fonction : « N'aie pas peur, je ne vais pas te dévorer, fit-il de sa voix la plus douce. – Ça c'est sûr fit la petite en haussant les épaules, tu n'as pas l'air bien méchant ! »¹³ Cette fois, c'est un petit pot de beurre qu'il obtiendra, après avoir passé plusieurs heures à jouer avec elle, à la demande de cette dernière. Bien que la structure de cet album soit répétitive, tout ne se déroule pas toujours aussi bien pour Loup. Ainsi, il éprouve plus de difficultés quand vient le temps d'emprunter de la farine à la chèvre et ses sept chevreaux, puisque dans le conte qui les concerne, le loup s'en sert pour tenter de duper ses petits. Alors qu'il prend un morceau de la maison en pain d'épices de la sorcière afin d'avoir du sucre, celle-ci le pourchasse, comme elle aurait dû le faire avec Hansel et Gretel.

Or le dialogue ci-dessous avec Blanche-Neige prouve qu'il n'est pas totalement ignorant du contenu des contes classiques puisqu'il s'inquiète d'un empoisonnement potentiel :

Loup raconta à Blanche-Neige toute son histoire : le Goûter, la recette de Tatie Rosette, et toutes ces choses bizarres qui lui étaient arrivées. « C'est parce que tu es dans la forêt des Contes ! lui expliqua la jeune fille. D'ailleurs, voici de belles pommes pour ton gâteau » Loup regarda les magnifiques pommes rouges avec inquiétude. « Promis, la méchante reine ne les a pas touchées », rit Blanche-Neige. Loup la remercia, rassuré.¹⁴

Ce double détournement s'achève par le Goûter du Printemps avec Loup en compagnie de ses amis, importés d'autres récits. On a donc pu voir, avec *Le Loup sentimental* et *Le Loup qui découvrait le pays des contes*, qu'il existe une certaine constance. Pour Amalvi :

Dans les contes détournés, le schéma traditionnel des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent se retrouvent souvent bouleversés, car les auteurs ont recours à ce que Genette nomme la « *transvalorisation* » soit une « opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à [...] la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérisent un "personnage". »¹⁵

Cette opération est flagrante tant chez Lucas que chez Loup. Ici, les changements apportés sont positifs : le loup revêt l'étoffe du héros serviable de sa propre histoire. Toutefois, un détournement favorable de cet archétype sous-entend également la possibilité d'en faire une réécriture négative, non pas en rendant le loup plus méchant, mais plutôt en le dévalorisant.

Le plus Malin (de Mario Ramos) et *Loup, que fais-tu ?* (d'Yveline Méhat et Laure Du Faÿ) offrent une autre facette du détournement de contes, soit la parodie. Pour Guy Belzane, on utilise ce terme « [...] pour désigner toute œuvre seconde à visée ludique ou moqueuse, et non plus exclusivement

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23-26.

¹⁵ Cécile Amalvi, « Le Détournement des contes dans la littérature jeunesse », *op. cit.*, p. 37. (Elle cite Gérard Genette *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1982] 1992, p. 483).

satirique, [car] *on s'accorde à considérer la parodie comme une activité amusante et désacralisante.* »¹⁶ Ce qu'il convient de retenir de la définition de Belzane, c'est la « *visée ludique* » et l'« *activité désacralisante* », qui sont les deux composantes mises en avant dans les albums de Ramos et de Méhat. D'une part, les deux œuvres sont clairement une réécriture du *Petit Chaperon rouge*, contrairement aux albums de Lallemand et de Pennart, qui mêlaient divers contes. *Le plus Malin* débute sensiblement comme le conte classique, c'est au moment où le loup se rend à la maison de la grand-mère que l'intervention parodique commence à se faire sentir :

Arrivé devant la maison de la grand-mère, le loup frappe doucement à la porte. *Toc, toc, toc.* La porte mal fermée s'entrouvre... Il n'y a personne. En voyant une chemise de nuit sur le lit, le loup jubile : « Ho, ho ! Je crois que j'ai une bien meilleure idée. Ce sera plutôt petite cerise en entrée et grand-mère au dessert. Et le loup enfle la chemise de nuit. « Parfait, parfait ! Déguisé en grand-mère, je n'ai plus qu'à me glisser sous l'édredon et attendre bien sagement mon repas... Nom d'une pipe ! Bougre d'imbécile ! J'allais oublier d'effacer mes traces de pas devant la maison ! », s'exclame le loup en se précipitant dehors. *Vlan !* Un courant d'air referme brusquement la porte. Surpris, le loup fonce se cacher dans les bois.¹⁷

Le titre de l'album était bien un clin d'œil ironique à cette situation complètement inattendue, très éloignée du déroulement de la version connue. Mais le loup n'est pas au bout de ses peines. En effet, à cause de la chemise de nuit, plusieurs personnages de contes le confondent avec la grand-mère. Dans l'ordre, il s'agit du chasseur, de Petit Ours, de Didier cochon et ses deux frères, des sept nains, et d'un prince à la recherche de la Belle au bois dormant. La fin de l'album est elle aussi à l'avenant, puisque même le Petit Chaperon rouge ne reconnaît pas le loup, avec des conséquences douloureuses pour ce dernier :

La petite fille éclate de rire : « Grand-mère, ce masque de loup est super ! La grosse tête poilue, les grandes dents pourries et les gros yeux globuleux ; c'est pour moi ? » Fou de rage, le loup se jette sur l'enfant en hurlant : « Je suis le loup, le grand méchant loup ! Et je vais te dévorer d'un seul coup ! » Mais il se prend les pieds dans son déguisement et s'écrase lamentablement. « Ah oui, c'est vrai, tu es le loup... Mais c'est rigolo : tu as la même chemise de nuit que ma grand-mère ! », dit la petite fille. « Non ! F'est pas rigolo ! V'ai caffé toutes mes dents ! Impoffible d'enlever fette fatanée femise ! ». « Oh, pauvre loup... Mais il ne faut pas s'énerver comme ça, c'est très mauvais pour la santé. Ne bouge plus, je vais t'aider », dit le Petit Chaperon rouge.¹⁸

Non seulement se moque-t-on de la ruse qu'il emploie, mais on le réduit à l'impuissance suprême en le privant de sa dentition ce qui lui retire son statut de bête féroce. La figure du loup se retrouve donc désacralisée dans cette parodie de conte. En effet, « le loup est craint depuis toujours comme un dévoreur. Les contes ont perpétué cette vision mythique, installant le stéréotype du chasseur cruel [...] voire du dévoreur d'enfants. Mais les albums de la littérature de jeunesse jouent avec ce stéréotype et

¹⁶ Guy Belzane, « Pastiche et Parodie : de l'Art du détournement », Chasseneuil-du-Poitou, CNDP-Réseau Canopé, *Textes et documents pour la classe*, n° 788, janvier 2000, p. 25. Nous soulignons.

¹⁷ Mario Ramos [Texte/illustrations], *Le plus Malin*, Paris, École des loisirs, coll. « Lutin poche », [2011] 2013, p. 16-22.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37-44.

le rôle du loup n'apparaît plus alors aussi bien défini. »¹⁹ C'est de ce même cliché que s'amuse l'auteur de *Loup, que fais-tu ?* Dès la première phrase qui resitue le récit dont il s'inspire : « En ce temps-là, le loup vivait au bois. Chaque fillette et chaque mère le savaient. Or, pour aller chez mère-grand, la route traversait le bois. C'était comme ça. »²⁰ De plus, le Petit Chaperon rouge poursuit inlassablement le loup afin de le débusquer : « Devant un tronc elle s'arrête et, campée les poings sur les hanches, clame : – Sors de là, je t'ai vu ! »²¹ ; « Un muret borde l'allée. – Sors de là, je t'ai vu ! »²² ; « Cette fois, c'est devant une grotte herbue et moussue qu'elle pose son fardeau. Les mains en porte-voix, elle hurle : – Sors de là, je t'ai vu ! »²³ Alors que le conte traditionnel est déjà allègrement détourné grâce à cette inversion des rôles, la conclusion constitue l'illustration ultime de l'angle parodique et surtout désacralisant de l'album.

Fronçant le sourcil, le loup dit ces paroles : – Mais qui diable es-tu, toi ? – Je suis le Petit Chaperon rouge, tu sais bien... – Non, je sais pas. – Le Petit Chaperon rouge : tout le monde me connaît. – Jamais entendu parler ! – Mais si enfin, souviens-toi, je vais chez Mère-Grand tirer la chevillette... – Écoute, Petit Chat machin, tu vas tirer ce que tu veux chez qui tu veux, mais maintenant laisse-moi faire... ... MON CACA EN PAIX !²⁴

Le loup ne reconnaît pas son interlocutrice, malgré les indices et références que cette dernière lui fournit, mais il est placé dans l'une des situations les plus vulnérables qui soient. Et la dernière double page vient accentuer l'effet comique : on y voit le loup emprunter un sentier d'un air courroucé, rouleau de papier hygiénique et journal à la main, pendant que le Petit Chaperon rouge le regarde, complètement dépassée par les événements. Denise Escarpit résume parfaitement ce qui prévaut dans *Loup, que fais-tu ?* mais aussi dans *Le plus Malin* : « [...] perdant son statut d'animal féroce et rusé, le loup est le plus souvent une victime ridicule. »²⁵ Ce phénomène se reproduit dans les deux autres albums de Mario Ramos.

En effet dans *C'est Moi le plus fort* et *C'est Moi le plus beau*, dont la structure narrative est très proche, un loup orgueilleux terrorise les personnages de contes. Il cherche à imposer sa supériorité, qu'elle soit physique ou esthétique, et ne cesse de les interpeller dans ce sens :

Il rencontre alors les trois petits cochons. « Hé ! Les petits lardons ! Encore à gambader dans les bois pour perdre du poids ! Dites-moi, les petits boursoufflés, qui est le plus beau ? » lance le loup. « Oh ! C'est

¹⁹ Norbert Froger et Isabelle Garibal, *Découvrir la littérature : Cycle 2*, Caen, CRDP de Basse-Normandie, coll. « Outils pour les cycles », 2006, p. 125.

²⁰ Yveline Méhat et Laure du Fay [Illustrations], *Loup, que fais-tu ?*, Toulouse, Milan, coll. « Albums petite enfance », 2012, p. 4.

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 15-17.

²³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴ *Ibid.*, p. 28-32.

²⁵ Denise Escarpit, « Le conte : permanence et renouveau », dans « La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux », (éd. Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas), Paris, Hachette, 1988, p. 185.

vous... Vous êtes merveilleux, vous brillez de mille feux ! » répondent les petits cochons en tremblotant. « Hé ! Hé ! Je brille et j'éblouis. Je respandis et je rayonne. J'illumine le bois de ma personne. Je suis une pure merveille », jubile le loup.²⁶

Il rencontre alors le petit chaperon rouge. « Sais-tu que cette couleur te va à ravir ? Tu es mignonne à croquer... Dis-moi, mouchette, qui est le plus fort ? » demande le loup. « C'est vous, c'est vous, c'est vous ! Ça c'est sûr, Grand Loup ! On ne peut pas se tromper, c'est vous le plus fort ! » répond la petite fille « Ah ! C'est bien ce que je pensais : c'est moi le plus fort ! J'aime qu'on me le dise et qu'on me le répète ! J'adore les compliments, je ne m'en lasse pas », jubile le loup.²⁷

Le mode opératoire et les réactions (ne pas le contrarier, sous peine de se faire dévorer) sont identiques dans les deux albums. Seules leurs fins respectives diffèrent visiblement, même s'ils maintiennent une logique de continuité :

C'est alors qu'il rencontre une espèce de petit crapaud. « Salut, horrible chose. Je suppose que tu sais qui est le plus fort ? » dit le loup. « Oui, bien sûr. C'est ma maman ! » répond l'espèce de petit crapaud. « Quoi ? Pauvre gargouille ! Misérable artichaut ! Tête de lard ! Tu cherches la bagarre ? J'ai dû mal entendre. Qui est le plus fort, s'il te plaît ? » « Mais je te l'ai dit. C'est ma maman qui est la plus forte, et c'est aussi la plus gentille... sauf avec ceux qui sont méchants avec moi ! » répond le petit dragon. « Et toi, qui es-tu ? » « Moi ? Moi... moi, je suis le gentil petit loup », répond le loup en reculant prudemment.²⁸

La mère du dragon occupe une bonne partie de l'espace visuel réduisant le loup à une créature insignifiante. L'intérêt de cette chute, outre l'effet humoristique, est qu'elle renvoie directement à celle de *C'est Moi le plus beau* :

Il rencontre alors le petit dragon. « Oh ! Bonjour... Quelle surprise... Ta maman est là ? » s'inquiète le loup en regardant autour de lui. « Non, non ! Mes parents sont à la maison », répond le petit. « Ha, ha ! Parfait, parfait ! reprend le loup rassuré. Dis-moi, ridicule petit cornichon, qui est le plus beau ? » « Le plus beau, c'est mon papa et c'est lui qui m'a appris à cracher du feu ! » « Maintenant, laisse-moi tranquille avec tes questions idiotes ! Moi, je joue à cache-cache avec l'oiseau », répond le petit dragon.²⁹

Il est à nouveau victime de son orgueil vis-à-vis de cette petite créature capable de se défendre, et qui le prouve : l'illustration dévoile le loup à moitié carbonisé.

Après la figure héroïque, puis inoffensive et satirisée, il nous reste une dernière forme de réappropriation, celle adoptée par Mathieu Lavoie. *Le Loup dans le livre* est un exemple de ce que Philippe Hamon nomme la « prédésignation conventionnelle ». Nathalie Prince définit ce concept comme :

Le fait que le lecteur a déjà en tête et en mémoire le personnage mis en jeu dans l'histoire. [...] [La] littérature de jeunesse recourt de manière récurrente à des personnages déjà épaissis en quelque sorte, déjà

²⁶ Mario Ramos, *C'est Moi le plus beau*, Paris, École des loisirs, 2006, p. 11-12.

²⁷ Mario Ramos, *C'est Moi le plus fort*, Paris, École des loisirs, 2001, p. 11-12.

²⁸ *Ibid.*, p. 23-26.

²⁹ Mario Ramos, *C'est Moi le plus beau*, *op. cit.*, p. 23-27.

constitués, déjà contextualisés, participant à un imaginaire commun et traditionnel comme les stéréotypes méchants de la sorcière, du loup, de l'ogre. Ce sont des personnages familiers de l'imaginaire.³⁰

Cette compétence du lecteur est ici essentielle, puisque le texte est réduit au minimum en faveur des illustrations qui prennent donc une importance capitale dans la compréhension du détournement en cours. Ainsi, le loup surgit de la page de gauche, alors que celle de droite, on retrouve un livre à la couverture verte sur laquelle une petite fille porte un capuchon. Il est posé debout et est légèrement entrouvert. Ensuite, l'animal y plonge à moitié en demandant « Eh ! Ho ! Il y a quelqu'un là-dedans ? »³¹ Sur la deuxième planche, un homme portant des bottes, une chemise à carreaux et un chapeau à plume s'enfuit du livre, suivi par une petite fille portant un manteau à capuchon rouge qui tient par la main une femme âgée. Le lecteur habitué aux contes est maintenant en mesure de reconnaître le livre dont il était question plus tôt (*Le Petit Chaperon rouge*). Cette hypothèse se confirme avec d'un côté, l'image d'un homme faisant la courte échelle à la fillette, alors que la vieille dame pénètre dans l'ouvrage et de l'autre, une ligne de texte : « Vite, vite, vite, le petit chaperon ! »³² Une fois le concept assimilé, l'objectif consiste à deviner avec plaisir le nouveau récit dans lequel les personnages se réfugient. On retrouve dans l'ordre : *Les trois petits Cochons*, *La Chèvre de Monsieur Seguin* et *Pierre et le Loup*. Contrairement à certains des albums évoqués plus haut, le loup fait bel et bien partie des contes vers lesquels tous se dirigent

Lorsque les nombreux personnages³³ arrivent dans le conte de *Pierre et le Loup*, le lecteur croit connaître le déroulement du récit, puisqu'on retrouve la répétition du même schéma tout au long de l'album. L'inférence effectuée est erronée, générant l'effet de surprise. Comme il approche *Pierre et le Loup* de face, il se retrouve piétiné par tous les personnages s'enfuyant du livre, incluant Pierre et les trois chasseurs. Le Petit Chaperon rouge retourne donc sur ses pas pour vérifier l'état du loup. Elle fait d'ailleurs preuve d'une étrange sollicitude dans le contexte : « Ça va, le loup ? »³⁴ C'est à ce moment que celui-ci se relève, touche la tête du Petit Chaperon rouge médusé et s'écrie : « **TOUCHÉ !** Je t'ai bien eu, petit crapaud ! À ton tour, maintenant ! »³⁵ À ce moment, le lecteur réalise que depuis le début, tous s'amusent. Le détournement est donc double : d'une part, le mammifère carnivore devient un compagnon avec lequel se divertir, et d'autre part, le « jeu du loup » auquel ils s'adonnent, lui confère un rôle éloigné du stéréotype. La particularité réside dans :

[...] le décalage comique produit par l'imbrication des intrigues et la confrontation inusitée de différents personnages dans la même histoire rend cet amalgame de contes particulièrement savoureux. Cette

³⁰ Nathalie Prince, *La Littérature jeunesse*, Paris, Arman Colin, coll. « U. Lettres », 2010, p. 92.

³¹ Mathieu Lavoie [Texte/illustrations], *Le Loup dans le livre*, Montréal, Comme des géants, 2014, p. 6.

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ À ce moment du récit, il y a le Petit Chaperon rouge, le chasseur, Mère-Grand, les trois petits cochons, Monsieur Seguin et sa chèvre.

³⁴ *Ibid.*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 38.

réécriture ludique montre également à quel point les schémas narratifs et les personnages de contes sont des éléments « façonnables » et malléables dans les mains des auteurs, qui ont la possibilité infinie de créer de nouveaux récits à partir des structures existantes.³⁶

Ceci est d'autant plus vrai qu'il se termine exactement comme il a commencé, à deux exceptions près. Cette fois, c'est le Petit Chaperon rouge qui jaillit de la page de gauche en reprenant le « Hé ! Hé ! Hé ! » du loup ; et le livre représenté est celui du *Petit Poucet* (avec l'illustration sur la couverture d'un tout petit garçon). Le lecteur en conclut donc que le jeu (et l'histoire) se poursuit avec un nouveau renversement des rôles.

Les auteurs sont donc parvenus à se réappropriier la figure du loup telle qu'elle apparaît dans les contes classiques. Il existe des parallèles entre certaines de ces productions, selon la fonction qui lui est accordée. Les réécritures effectuées étaient toutes de nature ludique et parodique, même si les éléments qui étaient transformés variaient selon l'œuvre étudiée. Il serait intéressant d'examiner plus longuement les stratégies narratives mises en place dans ces albums, par exemple les répétitions et la question des inférences que nous avons brièvement abordées sans toutefois les approfondir. Nul doute que cela pourra faire l'objet d'une nouvelle analyse, ce qui démontre encore une fois la potentialité de telles réécritures, ainsi que la richesse des contes détournés.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

Corpus principal

LALLEMAND Oriane et THUILLIER Éléonore [illustrations], *Le Loup qui découvrait le pays des contes*, Paris, Auzou, 2014.

LAVOIE Mathieu [Texte/illustrations], *Le Loup dans le livre*, Montréal, Comme des géants, 2014.

MÉHAT Yveline et DU FAÏ Laure [Illustrations], *Loup, que fais-tu ?*, Toulouse, Milan, coll. « Albums petite enfance », 2012.

PENNART Geoffroy (de) [Texte/illustrations], *Le Loup sentimental*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Lutin poche », [Kaléidoscope, 1998] 2009.

RAMOS Mario [Texte/illustrations], *C'est Moi le plus fort*, Paris, École des loisirs, 2001.

_____, *C'est Moi le plus beau*, Paris, École des loisirs, 2006.

_____, *Le plus Malin*, Paris, École des loisirs, coll. « Lutin poche », [2011] 2013.

Ouvrages critiques

AMALVI Cécile, « Le Détournement des contes dans la littérature jeunesse », Montréal, Université du Québec à Montréal, mémoire de maîtrise, 2008.

³⁶ Cécile Amalvi, « Le Détournement des contes dans la littérature jeunesse », *op. cit.*, p. 50.

- BELZANE Guy, « Pastiche et Parodie : de l'Art du détournement », Chasseneuil-du-Poitou, CNDP-Réseau Canopé, *Textes et documents pour la classe*, n° 788, janvier 2000.
- DEMERS Dominique et BLETON Paul, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins : introduction à la littérature jeunesse*, [illustrations Anne Villeneuve], Montréal, Québec Amérique, coll. « Explorations », 1994.
- ESCARPIT Denise, « Le conte : permanence et renouveau », dans « La littérature d'enfance et de jeunesse : état des lieux », (éd. Denise Escarpit et Mireille Vagné-Lebas), Paris, Hachette, 1988.
- FROGER Norbert et GARIBAL Isabelle, *Découvrir la littérature : Cycle 2*, Caen, CRDP de Basse-Normandie, coll. « Outils pour les cycles », 2006.
- PRINCE Nathalie, *La Littérature jeunesse*, Paris, Arman Colin, coll. « U. Lettres », 2010.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)