

AVANT-PROPOS

LES *COULEURS DU TEMPS* :

RÉÉCRITURES ET TRANSPOSITIONS DES CONTES DANS LA MODERNITÉ

Hermeline PERNOUD

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 autre¹.

À l'instar des robes couleur du temps de Peau d'âne, la réécriture de conte joue de la texture, du matériau d'un objet connu en l'hybridant du tissage d'autres éléments. Réécrire, c'est raconter une histoire connue de tous en conservant le *squelette*, c'est-à-dire les objets nécessaires à l'identification, et en se l'appropriant, par le déplacement vers d'autres temps, espaces ou modes de lecture. Reprendre, tisser, entrelacer le conte des périodes anciennes à l'Histoire collective d'aujourd'hui mais aussi aux mythologies personnelles des auteurs, telle est la chair, le matériau vivant qui retient l'attention de ce volume. Le nomadisme du conte à travers les époques et les espaces brouille en outre les classifications entre culture savante et culture populaire, interrogeant sens critique, hiérarchie des genres, habitudes de lecture, puisqu'une œuvre populaire, avec ses codes, qu'ils soient surannés ou qu'ils le semblent seulement, entre avec son bagage dans la modernité et donne aux contes les *couleurs du temps*.

Les transformations du conte sont nombreuses et ce dès ses origines : le conte s'exhibe en fait comme une forme poreuse, diverse et mouvante, se plaisant au

1. T. Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault*, Le Seuil, coll. « Points », 2014, p. 9.

récit de métamorphoses et de travestissements auxquels son mode de récit même n'est pas étranger. D'œuvre orale, proche du mythe ou de la légende, le conte est devenu œuvre littéraire sous la plume de Giambattista Basile d'abord, de Charles Perrault ensuite, et œuvre de salons dans les écrits des conteuses du Grand Siècle. Au XVIII^e siècle, le conte renoue avec l'émerveillement, devient parfois parodique et même licencieux : les pastiches, les détournements ne sont pas propres à la modernité, ils sont inscrits dans l'histoire du conte, forme qui accueille toutes les altérités et se joue des aliénations. Le début du XIX^e siècle voit naître les *contes de vieilles*, des œuvres populaires et moralisantes prétendument contées par des femmes âgées qui figent la scénographie du merveilleux. Cette image d'Épinal, développée en particulier par les frères Grimm, cadre les contes dans un mode de réception plus que dans un mode de production : prétendant être des œuvres issues du folklore allemand, les contes feraient possiblement appel à une lecture idéologiquement nationaliste racontant les hauts faits d'anciens héros germaniques. En apparence pris au piège d'une injonction contradictoire – entre irréalisme des objets-fées et des chats qui parlent et saturation de réel par la lecture concrète – les contes en fait résistent à tous les lissages. Ni les couleurs pastel des contes de bonnes femmes (avec lesquelles renoue Walt Disney) ni les couleurs vives des contes de grands littérateurs (Victor Hugo, Charles Nodier, George Sand) ne s'imposent : l'épaisseur glauque, l'opacité dont parle Michel Tournier s'affirme comme une caractéristique définitoire du conte. Les lectures se superposent, apportent de la substance à un matériau déjà dense. « Tout auteur de reprise s'inscrit dans une quête esthétique qui lui est contemporaine, tout en démontrant une connaissance étendue des quêtes qui l'ont précédé². »

Pour douceâtre qu'il puisse en effet parfois hâtivement paraître, le conte est plutôt doux amer : au milieu du XIX^e siècle, la confrontation du merveilleux et de la modernité donne naissance aux *contes de l'ironie scientifique* (visant à parodier ceux qui réfutent la science) et aux *contes de l'ironie antiscientifique* (faisant de la raison la seule autorité possible). Dans la dernière moitié du XIX^e siècle, les études des folkloristes contribuent à faire connaître des contes populaires anciens, nourrissant le goût des décadents pour les histoires archétypales. Parallèlement à ces *contes fin-de-siècle* apparaissent des *contes grivois*, des parodies misogynes des contes qui réutilisent et érotisent la figure de l'héroïne persécutée dans l'attente d'un prince salvateur en faisant de cette dernière un personnage violent et violenté

2. B. Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », *Revue de littérature comparée*, oct.-déc. 2013, n° 348, p. 500.

dans le plaisir³. Juste retour des choses? Le *revival* des contes dans les années 1970 voit des féministes comme Anne Sexton (*Transformations*, 1971) ou Angela Carter (*The Bloody Chamber*, 1978) donner voix aux princesses malmenées et aux cadettes humiliées. *Don't bet on the prince*⁴, écrit Jack Zipes qui constate que la candeur et l'inertie des corps féminins se métamorphosent en contre-pouvoirs contestataires. La pensée féministe nord-américaine, notamment, modélise certaines figures de contes de fées en figures de la servitude contestable et entend en redistribuer les voix.

Mais cette polyphonie et cette juxtaposition de paroles dissonantes ou désobéissantes qui donnent à entendre des questions de *gender* bousculent aussi la notion de *genre* littéraire. Tout au long du xx^e siècle, les révolutions techniques ont fait s'aventurer le conte vers les arts plastiques, la photographie, la danse, le cinéma, la bande dessinée, le manga, la publicité. Lieu commun – au double sens d'espace patrimonial collectif européen et de stéréotype – le conte s'exhibe dans tous les champs de la performance, du visible et du visuel, à la fois éminemment publique voire scandaleux et ressenti comme intime, comme le montre son succès dans le registre du tatouage⁵ ou l'évocation de souvenirs *personnels* de contes lus ou entendus durant l'enfance. À plus d'un siècle d'intervalle par exemple, Jean Lorrain⁶ et Tahar Ben Jelloun⁷ confient tous deux écrire sous l'influence de leurs lectures d'enfance.

À la fois doté d'un potentiel visuel motivant des imaginaires de la représentation et d'une complexité appelant l'interprétation, le conte convoque le visible

3. Les travaux de J. Barchilon (*Le Conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975), de R. Robert (*Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Champion, 1981) et de J.-P. Sermain (*Le Conte de fées du Classicisme aux Lumières*, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2005) ont largement étudié cette évolution du conte aux xvii^e et xviii^e siècles. Ceux de J. de Palacio (*Les Perversions du merveilleux: Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Séguier, 1993) et de H. Pernoud (*Féeries pour une autre fois: réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, thèse de doctorat, université Sorbonne Nouvelle, 2017) se sont concentrés, respectivement, sur la Décadence et sur le xix^e siècle.

4. J. Zipes, *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Farnham, Gower, 1986.

5. Voir A. Chassagnol, « La Merveille dans la peau: le tatouage féérique ou le nouveau pays de l'imaginaire », *Sirenae*, vol. 8, 2015. Consulté le 23/10/2017, [<http://strenae.revues.org>].

6. « Quel ravissement de petite âme éblouie et frémissante ont-elles bercé les premières années de ma vie! », J. Lorrain, « Préface », *Princesses d'Ivoire et d'Ivresse* [1902], Le Rocher, coll. « Motifs », 2007, p. 5-6.

7. « [Fadela] nous racontait volontiers des histoires. Mon frère et moi l'aimions beaucoup parce qu'elle savait nous faire voyager au rythme de récits extravagants où le Bien combattait toujours le Mal, où les méchants étaient toujours cruels, où les djinns étaient dotés de tous les pouvoirs », T. Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault*; *op. cit.*, p. 7.

et le lisible, le spectaculaire et l'inintelligible. Ainsi lorsque le réalisateur Georges Méliès porte à l'écran les contes de fées les plus célèbres (*Le Petit Chaperon rouge*, 1901 ; *Barbe-Bleue*, 1901 ; deux versions de *Cendrillon*: *Cendrillon*, 1899, et *Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse*, 1912), il joue des multiples champs entremêlés du voir, du savoir et du croire. Depuis 1888, G. Méliès est propriétaire du théâtre Robert Houdin, théâtre de magie qui proposait des numéros de prestidigitation et qui inspira le cinéaste⁸. Souhaitant faire entrer le merveilleux au cinéma, G. Méliès use de divers effets spéciaux (pyrotechnie, apparition ou disparition à vue, personnage en lévitation) lui permettant de montrer le merveilleux en mouvement. À l'instar des féeries théâtrales très en vogue dans la première moitié du XIX^e siècle⁹, le conte s'appuie de plus en plus sur la technique pour donner naissance à l'émerveillement.

À la source de tout désir d'adaptation de conte, on constate en effet une rencontre qui est du registre de l'éblouissement : réécrire, c'est tenter de restituer une commotion première de l'attraction pour les contes, que ce soit d'ailleurs pour en offrir la continuation ou la dénonciation. Le cinéaste Jacques Demy comprend *Peau d'âne* (1970) comme un hommage teinté d'humour, jouant de va-et-vient entre château bleu et château rouge et d'une scénographie inspirée du *pop art* américain¹⁰ ; le romancier allemand Günter Grass s'empare des contes de Grimm pour rédiger avec *La Ratte* (*Die Rättin*, 1985) une parabole politique dystopique. Jeux d'ombres et de lumières accompagnent les adaptations de contes : le temps qui passe, qui voile, qui s'assombrit de références aux événements historiques ou s'éclaire de souvenirs d'enfance filtre ainsi les contes. Dès les années 1920, Lotte Reiniger, réalisatrice allemande de films d'animation de silhouettes, porte à l'écran certains des *Contes* des frères Grimm. La technique ne permet pas à la réalisatrice de faire des choix scénographiques complexes : ses œuvres, muettes et accompagnées de musique classique, souvent du Mozart, ne figent pas la représentation mais font appel à l'imagination et à la poésie. Le *merveilleux*, code et effet narratif, glisse vers *l'émerveillement*, mode de réception et de lecture. Est-ce à dire que ravi et ébloui le lecteur de contes serait captif d'une représentation alliant le kitsch à l'idylle et lui ôtant tout sens critique ?

8. F. Kessler et S. Lenk, « L'adresse-Méliès », dans *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle*, J. Malthête et M. Marie (dir.), PSN, 1997, p. 186.

9. R. Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Champion, « Romantisme et Modernités », 2007.

10. Voir l'article d'Aurore Montesi : « (Dés)enchantement et réinvention du patrimoine. Le château de Chambord dans *Peau d'âne* de Jacques Demy (1970) », dans F. Fix, A. Montesi et P. Wat (dir.), *Après le temps des rois : les châteaux du Val de Loire et leurs visiteurs*, Orizons, coll. « Comparaisons », à paraître en 2018.

C'est sans nul doute le débat ouvert par le devenir du conte en tant que répertoire du récit cinématographique d'animation. En 1937, W. Disney produit *Blanche-Neige et les sept nains*. Suivent de nombreuses réalisations qui, par la systématisation de leurs codes narratifs et par leur succès de masse, transforment les contes en œuvres grand public et tout public. Ces films fixent une identité visuelle à bon nombre de héros du merveilleux et instaurent des *normes* physiques propres aux princes et aux princesses, aux bons et aux mauvais, tant et si bien que les textes-sources tendent à s'effacer derrière les nouveaux canons définis par W. Disney. Désormais, les Cendrillon sont blondes et portent des robes bleu ciel. Les Blanche-Neige sont pâles, brunes aux lèvres rouges comme chez les Grimm, mais elles portent également une robe bicolore jaune et bleue aux manches ballons et un serre-tête rouge. Quant aux figures féminines maléfiques (la marâtre de Blanche-Neige, Medusa dans *Bernard et Bianca*, Ursula dans *La Petite Sirène*), elles sont effrayantes, émaciées, sombres, mais cherchent aussi à être séduisantes. Elles assimilent les normes de beauté de leur époque, se maquillent (souvent à outrance), osent les tenues affriolantes et les démarches chaloupées, récupérant les codes qui, de la femme écarlate à la traîtresse de mélodrame, ont fait les beaux jours de la représentation du vice. À la fin du XIX^e siècle, les héroïnes des contes étaient déjà décrites telles des femmes fatales 1900 et les personnages étaient donc souvent érotisés. La Belle au bois dormant incarne la femme dans l'attente de l'amour et toujours consentante. Cendrillon remplit un double fantasme : domestique (la bonne ménagère) et sexuel (fétichisme du corps féminin). Un personnage en particulier, le Petit Chaperon rouge, a souvent été décrit comme une jeune fille légère flirtant avec le loup plutôt que le fuyant¹¹, quand Peau d'âne qui demande des robes fabuleuses à son père se laisse fléchir à la tentation de l'inceste. Lorsque le conte entre dans les arts visuels, les personnages féminins sont représentés de manière encore plus sexuée. Ainsi, en 1934, le personnage phare de Max Fleischer, Betty Boop, incarne Cendrillon (*Betty Boop in Poor Cinderella*). Plus tard, en 1943, dans *Red Hot Riding Hood*, Tex Avery transforme la chaste chaperonne en une pin-up au regard de braise et aux formes généreuses. Il n'est donc pas étonnant que le conte serve ensuite, dans les années 1960-1970, de trame à certains films pornographiques¹².

11. Citons pour exemples : C. Narrey, « Chaperon rouge II », dans *Les Amours de cinq minutes*, 1866 ; T. Klingsor, *Chroniques du Chaperon rouge et de la braguette*, 1910 ; A. Cavalcanti, *Le Petit Chaperon rouge*, 1930.

12. C'est le sujet de l'article de F.-R. Dubois publié dans ce recueil.

Choix narratifs, ces silhouettes stéréotypées dessinent pourtant et imposent durablement la voix du conteur, une voix dont l'adroit faiseur qu'est Sacha Guitry ne méconnaît pas la portée lorsqu'il en prend le rôle dans *Si Versailles m'était conté* en 1954, l'un des plus grands succès du cinéma français à ce jour. Mais cette voix contique est parfois abandonnée au profit du lecteur. C'est le principe narratif choisi notamment par Sergio García Sánchez et Lola Moral, auteurs d'une adaptation en bande dessinée du *Petit Chaperon rouge* (étudiée dans ce volume par Agatha Mohring), qui démultiplie la figure du Chaperon rouge. Le lecteur a alors la possibilité de choix de lecture qui changent le déroulement des actions. De lecteur passif il devient conteur actif.

Deux formes de voix parfois idéologiquement très marquées par la polémique ou l'opposition se donnent à entendre. Voix unique, qui lisse et qui rassemble : le conte tout public (principalement filmé) uniformise les versions de certains récits et offre un *il était une fois* à prendre au sens propre. La bande son (souvent une chanson accompagnée par un *merchandising* efficace) à reprendre en chœur, posée comme prestation individuelle alors que sa portée idéologique est fortement collective, l'emblématise.

Au même moment, ethnologues et anthropologues quêtent les voix multiples de contes populaires de tradition orale et notamment les différentes versions possibles d'un même récit. Contre l'image aux couleurs marquées d'oppositions très lisibles soutenues par des partitions musicales concordantes, la diversité et la discordance des récits oraux expriment leurs divergences idéologiques autant que narratives. Lorsque, dans les années 1970, les magnétophones se démocratisent et se déplacent facilement, les folkloristes commencent à enregistrer leur collecte. Grâce à ce moyen technique qui congédie la lente prise de notes et le questionnement, le collecteur cesse d'interrompre le conteur au cours de son contage. De fait, le collecteur intervient moins et laisse plus de place à la source créatrice. Quant au conteur, se sachant enregistré en temps réel, il ne se préoccupe plus des contraintes de la forme et favorise la narration en elle-même. Plus spontané, moins soucieux des attentes et des cadres de son audition, il raconte la version qu'il connaît et cherche peut-être moins à rejoindre le récit le plus populaire¹³.

Le discours hégémonique de l'image, que vient saturer s'il en était besoin une bande-son de même portée idéologique, semble fixer les enjeux des récits comme les représentations des héros merveilleux. Voici le conte réduit à l'expression de

13. T. Wendling, « L'Intelligence du conte : entretien avec Daniel Fabre », dans *Ethnographiques.org*, juil. 2013, n° 26, consulté le 30/03/2017, [<http://www.ethnographiques.org/L-intelligence-du-conte-Entretien>].

quelque affrontement entre le bien et le mal, ce qui n'en génère pas moins des versions dissonantes, désobéissant aux codes narratifs ou s'en jouant, à l'instar du célèbre *Le Roi et l'Oiseau* que Paul Grimault réalise d'après un conte d'Hans Christian Andersen en 1979. Les films *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau (1946) ou *Peau d'Âne* par J. Demy (1970), tout comme les ballets de Mikhaïl Chemiakine et de Kirill Simonov¹⁴, se font également forts d'exister en dehors de l'emprise W. Disney, quoiqu'il faille reconnaître que ce sont précisément des récits dont les codes n'ont pas encore été installés par le producteur et réalisateur américain. ©Disney produit ainsi sa version de *La Belle et la Bête* plus tardivement, en 1991.

Force est de le souligner, la fortune des contes, leur diffusion et leur capacité à être reconnus du plus grand nombre, tiennent donc aussi au fait que ©Disney a, ou non, produit une version cinématographique d'un conte populaire. *Peau d'Âne* n'a pas fait l'objet d'une adaptation par ©Disney et on en dénombre peu de réécritures contemporaines par exemple. Quant aux contes méconnus *La Princesse et la grenouille* et *La Reine des neiges*, ils ne connaissent un regain de ferveur populaire que depuis les versions cinématographiques respectives de Ron Clements et de John Musker (2009) et de Chris Buck et de Jennifer Lee (2013).

Cette sur-présence, cet effet de sur-exposition, au sens photographique du terme, installent des codes narratifs et des versions du récit qui s'imposent comme des canons. Parce que le film *La Belle au bois dormant* de W. Disney se termine lorsque la princesse et son château complaisamment endormis s'éveillent sous le charme du prince, l'épisode de la Reine-ogresse désirant dévorer sa belle-fille et ses deux enfants dans la version de C. Perrault est quasiment oublié; le viol de cette même héroïne dans la version de G. Basile relève de la note de bas de page et peut passer pour cuistrerie érudite. C'est sans doute la raison pour laquelle s'interroger sur la trame narrative des contes les plus connus, envisager un possible autre dénouement, proposer une variante, fût-elle plus proche de C. Perrault ou des Grimm, est aujourd'hui toujours compris (et pris en charge par les artistes et les écrivains) comme un acte de résistance politique ou d'affirmation contestataire, un geste militant plus ferme encore que le débat politique ouvert par les contes publiés entre l'après-guerre et les années 1980¹⁵. En 2015, Nathalie Azoulai proposait par exemple une réflexion sur l'éducation genrée dans *Cendrillon ou le*

14. Dans son article, B. Jarrasse démontre comment ces deux chorégraphes légitiment leur adaptation respective de *Casse-Noisette* en s'affranchissant des images stéréotypées des contes de fées.

15. Voir en particulier le dernier chapitre de: J. Zipes, *Les Contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique: la littérature pour la jeunesse*, Petite Bibliothèque Payot, 2007. Traduit de l'anglais par F. Ruy-Vidal.

*petit gant de soie*¹⁶. Depuis 2012, la dramaturge féministe Typhaine D. joue *Contes à rebours*, une pièce qu'elle conçoit comme un manifeste contre les violences faites aux femmes et une prise de position sur des sujets de société (harcèlement de rue, prostitution, etc.¹⁷). Dina Goldstein¹⁸ explique quant à elle avoir conçu sa série photographique *Fallen Princesses* en révolte contre l'image de l'heureux dénouement et pour forcer les spectateurs à prendre conscience de sujets graves :

Par exemple, ma série *Fallen Princesses* a vu le jour à la suite d'une profonde douleur personnelle, alors que je rageais contre la formule *ils vécurent heureux à jamais* qu'on nous sert depuis l'enfance. Cette série photographique a mis au grand jour la métaphore des contes de fées, obligeant le spectateur à contempler la réalité : rêves ratés, pollution (notamment marine), guerre, obésité, extinction des cultures indigènes, cancer, l'imposture de la quête de la jeunesse éternelle. En adoptant les textures et les couleurs de Walt Disney, qui a construit un empire de plusieurs milliards de dollars en exploitant les contes de fées, *Fallen Princesses* dénonce le consumérisme et la négation des morales de ces anciennes fables¹⁹.

De fait, les figures abordées dans ce volume ne surprendront pas : Cendrillon, Blanche-Neige, Barbe Bleue, et le Petit Chaperon rouge ne sont pas des inconnus. Mais c'est justement parce que leurs récits, et parfois leurs représentations visuelles, font l'objet d'un apparent consensus, qu'ils s'offrent comme champ d'expérience à la distorsion, à la subversion et finalement à la surprise. En outre, le plaisir de voir ou de lire de nouvelles versions des contes naît, comme l'a noté François Flahault, de la « manière de se décaler par rapport à l'intrigue telle que tout le monde la connaît²⁰ ». Autrement dit, la transposition est réussie lorsqu'elle interpelle le lecteur, parce qu'elle le surprend et lui montre une histoire qu'il croyait connaître sous un autre jour. C'est justement l'objet de l'article de notre regrettée collègue, Isabelle Périer, qui avait souhaité démontrer comment la confrontation du conte et de la fantasy modernise le merveilleux.

16. N. Azoulay, « Cendrillon ou le petit gant de soie », *Remake : leurs contes de Perrault*, Belfond, 2015, p. 83-96.

17. Typhaine D., *Contes à Rebours*, Les Solanées, 2016.

18. L'œuvre de D. Goldstein est évoquée au sein de ce volume par C. Rousseau et est mise en parallèle avec les photographies de T. Czarnecki.

19. « *For example, my Fallen Princesses series was born out of deep personal pain, when I raged against the happily ever after motif we are spoon fed since childhood. The series [...] created metaphor out of the myths of fairy tales, forcing the viewer to contemplate real life : failed dreams, pollution and ocean degradation, war, obesity, the extinction of indigenous cultures, cancer and the fallacy of chasing eternal youth. By embracing the textures and colours created by Walt Disney, which built a multi-billion dollar empire exploiting these fairy tales, Fallen Princesses exposed the consumerism that has negated the morality of these ancient parables* », « Dina Goldstein : Photo Projects : In the Doolhouse & Fallen Princesses », interview pour la Madison Gallery, La Jolla, San Diego, 2015, consulté le 30/03/2017, [http://www.madison galleries.com].

20. F. Flahault, « La rencontre de Cendrillon avec Blanche neige : décaler l'intrigue tout en respectant les enjeux fondamentaux du conte », dans *Agôn*, Dossiers, 2014, hors-série n° 2.

De fait, la réécriture est souvent construite à l'opposé de la version la plus populaire d'un conte. Le dénouement n'est plus heureux (Téléphone, *Cendrillon*, 1982 ; Dina Goldstein, *Fallen Princesses*, 2009). La princesse n'est plus éveillée de son long sommeil par un prince (Pablo Berger, *Blanca Nieves*, 2012). Lorsqu'il y a mariage, la princesse épouse un ogre (Andrew Adamson et Vicky Jenson, *Shrek*, 2001). Enfin, les bons perdent leur vertu et deviennent libidineux (Vincent Ravalec, *Cucendron*, 2002). Réécrire – et donc relire – un conte, c'est consentir à ce que le chaperon soit bleu, vert, etc., que Barbe Bleue soit victime, que Blanche Neige n'attende plus passivement le Prince. « Je ne saurais choisir entre tant de versions²¹ » écrit Marie Darrieussecq. C'est parce que le récit est bien connu que sa variante se trouve immédiatement identifiée et de ce fait opérante. En un geste qui « déforme les choses jusqu'à ce qu'elles soient reconnaissables²² », selon la formule de la dramaturge autrichienne Elfriede Jelinek, le déplacement met en lumière, redistribue les points de vue, commente ou contredit...

Qu'est-ce qui a donc changé entre les transpositions des contes au XIX^e siècle et les réinterprétations contemporaines que nous souhaitons ici interroger ? Affaire de contexte économique-historique : l'essor du libéralisme moderne a fait entrer le conte dans la société de consommation. Parce que la consommation, est l'un des enjeux récurrents et structurants des récits (les ogres dévorent, les tyrans gaspillent, les loups mangent, les banquets s'offrent en exhibition de dépenses et d'ostentation d'autant plus périlleuses qu'en dépit de tout ce luxe on a toujours oublié d'y convier quelqu'un...), parce que son mode de diffusion est lié également à la consommation de masse (les personnages de contes ont été très tôt des objets de *réclame*²³), le conte fait preuve, là encore, d'une certaine plasticité ou porosité. Il peut se fondre dans des campagnes de prévention en faveur de la défense des droits des femmes comme convoier les stéréotypes les plus misogynes. Les *couleurs du temps* sont changeantes et imprécises, contribuant, plutôt qu'à brouiller les codes de lecture, à les superposer : lorsque Robert Walser fait de Cendrillon, en 1919, une jeune fille qui rit plutôt qu'une affligée souillon, il n'annule pas l'imaginaire collectif lié à la représentation de l'adolescente humiliée, mais il contraint le lecteur à déceler un interstice interprétatif, à supposer quelque feintise de la part de la contrite aux

21. M. Darrieussecq, « La Bleue Barbe », *Les Contes de Perrault revus par...*, Éd. de la Martinière, 2002, p. 83.

22. E. Jelinek, « Bis zur Kenntlichkeit entstellen », dans F. Bancaud, *Elfriede Jelinek*, Belin, coll. « Voix allemandes », 2010, p. 22.

23. M. Barnoud, « Les Bonnes Fées de la réclame », dans O. Piffault (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Le Seuil/BNF, 2001, p. 278-281.

yeux baissés qui peut-être déjà chez les Grimm n'en pensait pas moins. Comme l'écrit à son propos Walter Benjamin, ses drames « commencent là où s'arrêtent les contes²⁴ ». Œuvre ouverte s'il en est, le conte se prête à tous les déplacements esthétiques, idéologiques, géographiques; européen, il essaime dans les mangas japonais; genre narratif, il se fait poésie, performance, ballet.

Accusé tantôt d'être trop populaire tantôt trop élitiste, tantôt trop savant tantôt trop simple, tantôt commercial tantôt anti-commercial... le conte met sous tension l'interprétation, le sens critique, mais aussi le discours dominant et le rapport de chacun à la culture. Qu'on en juge à la galerie de portraits qu'il déploie. On a vu des princes charmants chevaliers sauveteurs qui permettent l'heureux dénouement comme dans les contes de C. Perrault, des esthètes délicats et raffinés²⁵, possiblement sadiques²⁶, dans la période fin-de-siècle; parfois sots et délaissés par des princesses ayant mieux à faire qu'à les attendre chez Pierrette Fleutiaux²⁷. Ces princes peuvent aussi basculer dans le kitsch et dans l'outrance: les visions sanglantes que propose Matteo Garrone dans *Le Conte des Contes* (2015) bouleversent (voire répugnent) tout en hypnotisant le téléspectateur; les énormes pantins que la dramaturge E. Jelinek met en scène sont tels d'encombrants objets, entravés dans leurs mouvements stéréotypés²⁸.

Les dispositifs scéniques et les stratégies narratives visent moins aujourd'hui à captiver qu'à proposer un assemblage dispositif néobaroque, bric à brac de références populaires et savantes, outrancier, voire tape-à-l'œil. Ainsi, lorsque le plasticien belge Wim Delvoye tatoue sur des cochons les portraits des princesses des dessins animés de ©Disney accompagnés du logo ©Louis Vuitton et qu'il signe l'œuvre en copiant la calligraphie adoptée par la firme ©Disney (ca 2005-2010), il engage une réflexion plus générale sur le capitalisme d'une industrie si puissante qu'elle peut désormais imposer n'importe quelle réécriture de conte, son code narratif, son style et sa marque occupant alors le devant de la scène et le marché. Ce faisant, ce n'est pas tant l'émerveillement qui est mis en question que la crédulité ou la confiance: les récits de mise en garde déployant des défaillances

24. W. Benjamin, *Œuvres*, t. II, Gallimard, coll. « NRF », 2000, p. 161. Traduit de l'allemand par M. de Gandillac.

25. Citons en exemple « Barbe-Bleuette » de R. de Najac (*La Revue illustrée*, n° 78, 1^{er} mars 1889) ou « La Belle au bois ne s'est pas réveillée » de J. d'Adelswärd-Fersen (*Ébauches et débauches*, Léon Vanier, 1901).

26. Voir C. Mendès, « La Petite Servante », dans *Contes Choisis*, Charpentier, 1886 ou M. Schwob, « La Voluptueuse », dans *Le Livre de Monelle* [1892], *Œuvres*, Les Belles Lettres, 2002.

27. P. Fleutiaux, *Métamorphoses de la Reine*, Gallimard, 1984.

28. E. Jelinek, « La Jeune Fille et la Mort I: Blanche-Neige », *Drames de Princesses*, L'Arche, 2006. Traduit de l'allemand par M. Jourdan et M. Sobottke.

comme la désobéissance du petit chaperon rouge ou la curiosité de la Belle au bois dormant se piquant au rouet, ou celle de la femme de Barbe bleue ouvrant la porte du cabinet interdit, exercent ainsi davantage de séduction aujourd'hui que ceux de la vertu et de la prévoyance récompensées (Poucet, le chat botté).

A-t-on jamais *cru* aux contes d'ailleurs ? Dans le cas de *Cendrillon* par exemple, ce qui touche dans la version de C. Perrault, c'est son succès, sa joie à sortir de sa condition première, celle de jeune fille exploitée et ce tout particulièrement parce que le lecteur d'Ancien Régime sait bien que jamais les pauvresses n'épousent de princes. Dans *Nine*²⁹ par exemple, le lecteur a conscience, à l'encontre de la naïve héroïne qui entre dans la prostitution, que l'homme alcoolique n'est pas un prince charmant enclin à l'heureux dénouement féérique. Quand aujourd'hui le photographe Thomas Czarnecki (*From enchantment to down*, 2009-2011, dont nous avons le plaisir d'accueillir une illustration dans ce volume) associe les contes (et les codes visuels des films de W. Disney) à des crimes sordides (corps dénudés dans des escaliers, des parkings ou des plages de nuit) il explore autant la question du désenchantement que celle de la sérialité. Avoir envie de croire, croire encore et toujours, réentendre une même histoire... autant de modalités qui se heurtent au crime en série et à la collection de cadavres digne de celle de la Barbe bleue³⁰.

Le conte est donc affaire d'idéologie et d'intention ou de proposition de narration. Entre les réécritures des siècles précédents et les réinterprétations contemporaines, ce sont les raisons de produire de nouvelles versions des contes qui ont changé. Si au XIX^e siècle il s'agit de maintenir un patrimoine collectif hanté par la peur de l'extinction et de la dissolution dans d'autres cultures et influences (ainsi du baiser de Dracula qui opère une *colonisation à rebours*³¹ et vient des lointaines Carpates non pas éveiller les belles endormies mais les tuer), au XX^e siècle se lisent les hantises liées à la mondialisation et à médiatisation. Voici des personnages de *contes pour les enfants d'hier*³² (Yumiko Kurahashi, *Contes de fées cruels pour adultes*, 1984), qui ont lu Bruno Bettelheim (et ne se font pas faute de le contredire) et qui se savent entourés d'une forte notoriété : ainsi entrés en régime médiatique, ils

29. T. de Banville, « Nine », *Contes héroïques*, Charpentier, 1884.

30. *La Barbe Bleue* est, comme le démontre N. Cvetko dans son article, un motif sériel cinématographique emblématique des thèmes du secret et de la violence masculine.

31. Voir S. D. Arata, « The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization », dans B. Stoker, *Dracula*, éd. de N. Auerbach et D. J. Skal, New York, Norton, 1997, p. 462-470. Traduit par nous.

32. L'expression est empruntée à A. Mockel (*Contes pour les enfants d'hier*, Mercure de France, 1908).

en dénoncent les travers et les non-dits³³. Lorsque Viviane Riberaiqua représente dans une installation photographique (2007) la Belle au bois dormant en sous-vêtements allongée sur un étalage et lui assigne une étiquette de supermarché, elle associe l'héroïne des contes merveilleux à un morceau de viande prêt à être consommé. Ficelée comme un gigot, offerte aux regards et aux évaluations, elle se trouve prolongée par des fils tendus vers des poupées miniatures et identiques. Filles clones entravées dans une représentation stéréotypée du féminin attentiste, elles exhibent une ressemblance qui dérange : la réinterprétation d'un conte est un jeu permanent, souvent grinçant, avec la similitude.

Les réécritures choisies dans ce volume affichent leur prise de distance : les références aux contes, les ressemblances sont minées et contestées, mises à l'épreuve. Le cinéaste Guillermo del Toro, qui place les codes narratifs du conte dans l'Espagne franquiste (*Le Labyrinthe de Pan*, 2006), le dramaturge Juan Mayorga qui fait du *Joueur de flûte de Hamelin* des frères Grimm une réflexion sur la pédophilie (*Hamelin*, 2009) installent des distorsions bien éloignées de tout polissage pédagogique et illustratif des contes de fées³⁴. Histoire événementielle, faits divers font irruption dans le conte et en violentent l'atemporalité. Le dramaturge Joël Pommerat qui a adapté à la scène *Le Petit chaperon rouge* (2004) et *Cendrillon* (2011) affirme qu'il « cherche le réel. Pas la vérité. Il n'y a que la réalité qui [l]'intéresse³⁵ ». Prétexte à réécriture et mode de lecture, le conte s'offre en miroir non-magique de la réalité, invitation au déchiffrement. Le conte est un récit du décryptage et de la lecture : à toutes les étapes de leur parcours, ses protagonistes sont amenés à saisir un signe, estimer la véracité d'un propos tenu par un animal, une mendicante ou un objet. « Si vous étiez moins raisonnable,/ Je me garderais bien de venir vous conter,/ La folle et peu galante fable,/ Que je m'en vais vous débiter³⁶ », écrivait C. Perrault. L'histoire-cadre propose une morale matière à débat, que la voix auctoriale fragilise ou dédouble et dont le lecteur est prié de s'emparer. C'est cette plurivocalité qu'analyse notamment Jeanne-Lise Pépin dans son article sur les ciné-spectacles de la compagnie La Cordonnerie.

La modernité n'a pas *inventé* la décomposition du conte : les contes de fées ont le goût des matières et des textures, décrivent à l'envi le soyeux et le moiré,

33. Voir à ce sujet l'article d'Asako Muraishi au sein de ce volume : « Les Contes cruels pour adultes sous la plume de Yumiko Kuraishi. »

34. Ces deux films sont évoqués respectivement par C. Spooner et R. Carrée.

35. « L'être n'est pas que parole », dialogue entre C. Galea et J. Pommerat, nov.-déc. 2005, dans *Ubu*, n° 37-38, avril 2006, p. 59.

36. C. Perrault, « Les souhaits ridicules » [1693], dans *Contes*, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 119.

le brillant et le chatoyant. Eux-mêmes se présentent comme matériau, trame, usés et réutilisés, leurs discours mal compris par des personnages dont la lecture est hâtive et parcellaire. L'interprétation enjoint justement alors à la prudence, à l'examen, au discernement. Les analyses proposées ici se sont prises au jeu de ce conte *dans tous ses états*, décomposé et recomposé; il s'offre alors en des déclinaisons qui sont autant d'états, à comprendre au sens physique de formes sous lesquelles la matière conte peut exister.

État de crise, tout d'abord, parce que les désenchantements et désillusions liés au conte sont indissociables de l'évolution de ses codes de lecture: sans doute le lecteur contemporain de C. Perrault n'était-il pas dupe du caractère utopique du parcours de Cendrillon, l'auteur lui-même ne modérerait-il pas sa première moralité sur la *bonne grâce* du personnage par une autre moralité indiquant fort pragmatiquement la nécessité pour les jeunes gens en quête d'avancement de parrains ou de marraines? Mais d'une lecture analytique de la passivité ou de la candeur du personnage féminin, on est passé à une réception critique du conte lui-même, accusé, au pire d'être discours prescriptif, et pour le moins d'être le constat d'un état patriarcal de la société. Dès lors, par exemple, la photographie D. Goldstein, à laquelle ce volume doit sa couverture, place les protagonistes de contes de fées dans un *après* du récit merveilleux qui en interroge la vraisemblance et la solidité. Les héroïnes sont désormais utilisées par les hommes: Blanche-Neige est par exemple redevenue servante et sert son époux, affalé devant la télévision; la Petite Sirène est enfermée derrière une vitre, telle une adorable décoration. L'heureux dénouement, la sidération captive de l'enchantement, le cercle magique de la suspension de l'incrédulité se trouvent là questionnés. Le manga et le cinéma pornographique transforment les codes visuels des contes de fées. Lorsque Kaori Yuki publie *Ludwig Revolution* (1999-2007) et transpose les contes des Grimm dans un univers de stupre et de violences masochistes, il établit une double perversion qui tient à l'image sacralisée du conte en tant qu'objet désormais patrimonial³⁷. Si ce type de réécriture choque plus que les autres, c'est notamment parce que, traditionnellement, le conte est supposément une œuvre pédagogique écrite, en priorité, pour les femmes et les enfants. L'œuvre de K. Yuki, le cinéma pornographique et les campagnes de prévention contre les violences domestiques³⁸ réutilisent à foison ces codes didactiques. *Ludwig Revolution* peut être confondu avec le *shōjo* manga, soit une œuvre destinée aux

37. C'est le sujet de l'article que M. K. Daouda publie dans ce volume.

38. Unitas/RNL (Chili), « Mom was reading me a tale, till Daddy came back », ©*Amnesty international*, ca 2009.

jeunes filles qui devrait éduquer, instruire les lectrices. Ludwig est une espèce de Don Juan aux cheveux longs, qui revêt des vêtements aux motifs léopard et qui se vante de ses performances sexuelles. Il a tout du prince charmant 1900 et du prince *serial killer* que l'on devine dans les photographies de T. Czarnecki. C'est un pervers qui court les princesses, les accumule et qui, tel un héros du cinéma pornographique, se complaît dans la surenchère des conquêtes. La sérialité qui a accompagné la publication des contes, parce que très concrètement ils ont été collectés, écrits et publiés en recueils, se trouve alors interrogée non pas sous l'angle de la diversité, mais à travers l'aspect de la répétition mortifère. Le cadre de la réception moderne des contes se trouve alors posé : mis en cause, en procès, en débat de société, le conte ainsi compris tourne résolument le dos au merveilleux afin d'interroger les dérives et les entraves de l'émerveillement.

Il en découle que c'est bien le merveilleux qui se trouve mis à mal et une seconde étape de la réflexion se tourne, sous le signe de l'état de siège, vers les perversions d'un récit qui confronte sa matière à l'érotisme, à la cruauté et à la violence.

Toutefois, si le conte se trouve innervé, voire parasité par les contre-pouvoirs que sont la violence sexuelle ou la politique, le fait divers ou l'Histoire des crimes contre l'Humanité du ^{xx}e siècle, il n'a rien perdu de ses propres pouvoirs. Aussi faut-il le reconnaître, il y a également possibilité renouvelée d'un État de grâce, parce que l'idée que le conte doit être une source d'émerveillement et remplir son rôle moral et initiatique ne s'estompe pas. Cela s'explique notamment parce qu'une large part de ces adaptations et interprétations sont à destination du jeune public ou se décrivent comme *tous publics*. Cependant, même les œuvres plus confidentielles ou à destination d'un public adulte continuent de penser l'émerveillement³⁹, d'y appareiller les thèmes du chemin initiatique et de la transgression⁴⁰ et s'intéressent à la morale et au motif de l'initiation. Les réécritures de *Riquet à la Houppe* par Amélie Nothomb⁴¹ et Gérard Mordillat⁴² ou le cinéma pornographique des années 1960-1970, proposent une réflexion générale sur la morale et ses possibles détournements.

39. Voir à ce sujet l'étude de F. Cahen sur le roman d'Éric Reinhardt, *Cendrillon* (2007).

40. C. Connan-Pintado évoque ces thèmes à travers les œuvres des plasticiennes Alice Anderson, Katia Bourdarel et Rebecca Bournigault.

41. A. Nothomb, *Riquet à la houppe*, Albin Michel, 2016.

42. G. Mordillat, « La véritable histoire de Riquet à la Houppe », dans *Leurs Contes de Perrault*, Belfond, coll. « Remake », 2015.

État d'esprit, enfin, car fidèle à sa capacité de surprendre et de plaire, voici le conte qui redonne à des artistes mais aussi à des publicitaires le goût du récit⁴³. Raconter une histoire, tisser une matière, transmettre le goût d'une texture, défaire le conte et en découdre... Qu'importe de quelle nature est ce tissage, il dit, indéfiniment, que le lien entre les lecteurs et le conte reste indéfectible. Tel le Petit Poucet laissant derrière lui ses cailloux, l'auteur réinterprétant un conte dans le monde moderne laisse derrière lui des traces. Elles sont nombreuses, chacun suivra la sienne.

43. L'article de S. Fabre et de P. Hellégouarc'h s'attache à démontrer la réutilisation et la transformation des figures féminines féeriques au sein de la publicité.