



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2007

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Les Contes de fées modernes : l'histoire d'un avenir. Analyse d'un corpus
et traduction de passages choisis

Riggs, Ashley

How to cite

RIGGS, Ashley. Les Contes de fées modernes : l'histoire d'un avenir. Analyse d'un corpus et traduction de passages choisis. Master, 2007.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:86963>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

ASHLEY RIGGS

LES CONTES DE FEES MODERNES

Analyses et essais de traduction d'un corpus

**Mémoire présenté à l'Ecole de traduction et d'interprétation pour l'obtention de
la licence en traduction**

**Directeur de mémoire :
Prof. Ian Mackenzie**

**Jurée :
Mme Mathilde Fontanet**

**Université de Genève
Septembre 2007**

~ There's no vocabulary

For love within a family, love that's lived in
But not looked at, love within the light of which
All else is seen, the love within which
All other love finds speech. ~

- **T S Eliot**

Pour ma mère.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les personnes suivantes :

Tout d'abord, Martine Hennard Dutheil de l'Université de Lausanne, pour sa disponibilité et l'aide qu'elle m'a apportée en orientant mes lectures ;

Deuxièmement, mon directeur de mémoire, Ian Mackenzie, pour ses remarques, toujours pugnaces, mais aussi très utiles et très pertinentes... heureusement ! Il fait preuve d'un esprit critique impressionnant et son humour, parfois grinçant, souvent provocant, toujours astucieux et constructif, a beaucoup égayé le travail de rédaction ;

Troisièmement, mon père, Larry Riggs. Il m'aurait été impossible de parvenir à un texte présentable sans les nombreuses relectures auxquelles il s'est livré, même lors de sa convalescence suite à une intervention chirurgicale importante ; je lui suis très reconnaissante de sa bonne volonté et de ses encouragements ;

Quatrièmement, je sais que je me joins à de nombreux étudiants en exprimant mon énorme gratitude à Mathilde Fontanet, qui consacre un temps impensable à revoir nos copies malgré ses nombreuses responsabilités ; ses relectures soigneuses, ses corrections méticuleuses et ses suggestions parfaitement adaptées ont été d'une valeur inestimable pour moi et – je l'ai entendu de vive voix beaucoup de fois ! – pour tous ceux qui ont bénéficié de son aide.

Finally, a heartfelt *thank you* to Alan, whose unfailing patience, encouragement, understanding and faith in my abilities were a daily boon during a long summer of "library living". C'est tout simplement merveilleux de recevoir un tel soutien quand on s'affronte à une étape importante de sa vie et j'espère pouvoir lui apporter un tel appui en retour. Je lui souhaite vivement de bonnes vacances, aussi, bien méritées après tout ce qu'il a supporté, et me réjouis du temps libre qui nous attend.

TABLE DES MATIERES

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUCTION..... | 6 |
| 1.1 | Pourquoi ce sujet ? | 6 |
| | Parcours personnel | 6 |
| | Absence de la littérature francophone de ces versions modernes réécrites | 7 |
| 1.2 | Ce que nous ne ferons pas..... | 8 |
| 2 | LES CONTES DE FEES | 9 |
| 2.1 | Terminologie et définitions..... | 9 |
| 2.2 | Survol de l’histoire du conte | 11 |
| 2.3 | Présentation du corpus des contes classiques popularisés et modernes choisis | 19 |
| 3 | LES VERSIONS CLASSIQUES POPULARISEES..... | 20 |
| 3.1 | Fonction | 20 |
| 3.2 | Traits communs..... | 21 |
| | Cadre et magie | 21 |
| | Maltraitance, passivité, beauté et innocence..... | 22 |
| | Activités féminines, activités masculines | 26 |
| | Statut social, mariage, mœurs | 28 |
| 4 | LES VERSIONS MODERNES | 32 |
| 4.1 | Fonction générale des contes modernes : quelle est leur raison d’être et à qui se destinent-elles ? | 32 |
| 4.2 | Une typologie des contes : ressemblances et différences/transformations par rapport aux contes classiques..... | 37 |
| 4.2.1 | La paire Cendrillon : “Cinder-Helle” (Walker) et “The Moon Ribbon” (Yolen) | 38 |
| 4.2.1.1 | “Cinder-Helle” de Barbara Walker | 38 |
| | Structure | 38 |
| | Personnages..... | 42 |
| | Intertextualité | 46 |
| | Moralité (définition du bien et du mal)..... | 47 |
| | Fonction | 49 |
| 4.2.1.2 | “The Moon Ribbon” de Jane Yolen..... | 49 |
| | Structure | 49 |
| | Personnages..... | 53 |
| | Intertextualité | 56 |
| | Moralité (définition du bien et du mal)..... | 57 |
| | Fonction | 57 |
| 4.2.2 | La paire Blanche-Neige: “Snow Night” (Walker) et “Snow White” (The Merseyside Fairy Story Collective)..... | 59 |
| 4.2.2.1 | “Snow Night” de Barbara Walker..... | 59 |

| | |
|--|------------|
| Structure | 59 |
| Personnages..... | 62 |
| Intertextualité | 67 |
| Moralité (définition du bien et du mal)..... | 68 |
| Fonction | 69 |
| 4.2.2.2 “Snow White” du Merseyside Fairy Story Collective. | 70 |
| Structure | 70 |
| Personnages..... | 74 |
| Intertextualité | 78 |
| Moralité (définition du bien et du mal)..... | 79 |
| Fonction | 79 |
| Remarques sur la langue | 81 |
| 4.2.3 La paire Petit Chaperon Rouge: “Little White Riding Hood” (Walker) et “Little Red Riding Hood” (Broumas)..... | 82 |
| 4.2.3.1 “Little White Riding Hood” de Barbara Walker..... | 82 |
| Structure | 82 |
| Personnages..... | 85 |
| Intertextualité | 88 |
| Moralité (définition du bien et du mal)..... | 90 |
| Fonction | 91 |
| Remarques sur la langue | 92 |
| 4.2.3.2 “Little Red Riding Hood” d'Olga Broumas | 93 |
| Structure | 93 |
| Personnages..... | 93 |
| Intertextualité | 94 |
| Moralité (définition du bien et du mal)..... | 97 |
| Fonction | 98 |
| 4.3 Langue : remarques générales..... | 98 |
| 5 TRADUCTIONS ARGUMENTEES..... | 103 |
| 5.1 Barbara Walker | 104 |
| 5.2 Jane Yolen..... | 105 |
| 5.3 Olga Broumas | 107 |
| 6 CONCLUSION | 109 |
| 7 BIBLIOGRAPHIE | 115 |

1 INTRODUCTION

1.1 Pourquoi ce sujet ?

Parcours personnel

Bien que le présent mémoire n'ait finalement pas pour thème principal le féminisme, notre choix de sujet a été nourri par le désir de travailler avec des textes et des thèmes ayant un lien avec ce courant de pensée. Premièrement, parce que le sujet, peu abordé dans les mémoires des étudiant(e)s de l'ETI, ne saurait, à notre avis, être négligé par une discipline qui, comme la traduction, touche à la culture et au langage ; deuxièmement, parce que notre propre parcours universitaire antérieur a un lien avec le féminisme : nous avons étudié dans une institution, Smith College, où l'école féministe exerce une grande influence et est toujours prise en compte. Par ailleurs, Jane Yolen, auteure de "The Moon Ribbon" que nous étudierons dans le cadre de ce mémoire, Sylvia Plath et Cynthia Irving Voigt sont trois auteures de contes modernes qui ont étudié à Smith ; Betty Friedan et Gloria Steinem, féministes célèbres, sont également des anciennes étudiantes du College.

Il se trouve de plus que nous avons suivi le cours "Gender and Fairy Tales" (« Les genres – masculinité/féminité – et le conte de fées ») d'Elizabeth Harries, professeure d'anglais et de littérature comparée à Smith College. Le cours s'inscrivant dans la filière universitaire des "Liberal Arts", programme interdisciplinaire qui exige que l'étudiant suive des cours dans d'autres départements que celui de sa spécialisation (BA), nous n'avons pas travaillé en profondeur sur le thème des contes par la suite, puisque nos deux spécialisations étaient les études françaises et la psychologie. Or, ce sujet a suscité chez nous un intérêt qui est resté en quelque sorte

latent pour ensuite revoir le jour en automne 2006 quand nous en sommes venue à choisir notre sujet de mémoire.

Absence de la littérature francophone de ces versions modernes réécrites

Par la suite, en faisant des recherches, nous avons remarqué que les contes modernes que nous avons choisis n'étaient pas traduits en français. Bien que des versions modernes *francophones* existent¹, bien que *certaines ouvrages* d'écrivaines telles que Jane Yolen et Barbara Walker aient été traduits en français², nous n'avons pas rencontré, dans nos recherches, de traductions des contes choisis. Pour toutes ces raisons, nous estimons qu'il y aurait une place dans la littérature contemporaine en français pour des traductions de ces versions. Ainsi, nous nous proposons :

- d'étudier et de commenter les contes classiques popularisés ;
- de comparer contes classiques et versions modernes, en examinant les transformations opérées dans ces dernières ainsi que leur fonction – pourquoi ont-elles été écrites ? Contre quelles caractéristiques des contes classiques popularisés réagissent-elles ? – comparaison qui comprendra également une réflexion sur le lecteur cible ;
- de produire des traductions argumentées d'extraits de ces versions modernes, dans l'idée qu'elles pourraient être complétées ultérieurement (dans un travail de plus grande ampleur) afin d'enrichir la littérature contemporaine française du sous-genre « conte de fées modernes ».

¹ Il convient de mentionner : « La Fugue du Petit Poucet » de Michel Tournier dans son ouvrage *Sept Contes*, « Le Petit Chaperon bleu marine » et « Belle Histoire de Blanche-Neige » dans *Les Contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard, et *La Patrouille du conte* de Pierre Gripari, tous passés en revue par Claire-Lise Malarte (1990) ; *Les contes de Perrault revus par...* (éditions de La Martinière) ; et le roman *La Fée et le géomètre* de Jean-Pierre Andrevon.

² Une recherche sur le site français d'Amazon montre que certains livres de Jane Yolen ont été traduits en allemand, en français et en espagnol ; des ouvrages de Barbara G. Walker, en allemand et en français ; mais non pas les ouvrages contenant les contes que nous étudions. Par ailleurs, bien que nous ayons trouvé sur Internet une citation en français provenant du poème étudié d'Olga Broumas, nous n'avons découvert aucune traduction de ses ouvrages.

1.2 Ce que nous ne ferons pas

Nous ne nous attarderons pas sur les analyses psychologiques et psychanalytiques des contes classiques popularisés. Pourquoi ? D'une part, parce que ces analyses ont déjà été reprises, citées et décortiquées par maints écrivains et spécialistes du domaine. D'autre part, parce que nous estimons qu'il est temps de privilégier d'autres types d'analyse. Par exemple, nous pensons comme Jack Zipes que l'étude des contes exige une compréhension du contexte socio-historique et socio-économique dans lequel ils sont écrits et lus. Nous estimons aussi, comme Ruth B. Bottigheimer dans son étude de plusieurs ouvrages,³ que des analyses plus modernes, comme celles de Zipes, constituent un bon antidote contre les assertions des camps jungiens, freudiens, chrétiens – auxquels appartiennent, notamment, Marie Louise von Franz et Bruno Bettelheim – qui, eux, prétendent que les contes de fées représentent des archétypes atemporels et universels. C'est pourquoi nous avons strictement limité les références à Bettelheim, d'autant que ses assertions sont parfois contradictoires avec les principes freudiens qu'il invoque, et que certaines ont été démenties par les courants plus modernes et scientifiquement plus rigoureux de la psychologie, courants avec lesquels nous nous sommes familiarisée lors de nos études précédentes dans ce domaine.

Il nous sera également impossible, dans le cadre de ce travail, de procéder à des traductions complètes des versions réécrites étudiées. C'est pourquoi nous nous limiterons à la traduction de certains extraits seulement. En revanche, nous n'excluons

³ Reviewed Work(s): *One Fairy Story Too Many: The Brothers Grimm and Their Tales* by John M. Ellis, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* by Jack Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context* by Jack Zipes, *Die Geschichte vom Rotkäppchen: Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens* by Hans Ritz, in *The German Quarterly*, Vol. 58, No. 1 (Winter, 1985), pp. 144-147.

pas la possibilité, lors d'une étape future, d'entreprendre et d'argumenter des traductions intégrales de ces contes modernes, et même d'autres.

Enfin, même si nous serons amenée à évoquer des poètes et des écrivains d'autres courants (nous pensons notamment à Pierre de Ronsard et à quelques auteurs en éco-féminisme⁴ que nous avons découverts), ce mémoire ne constitue pas un cadre dans lequel nous pourrions nous pencher de manière approfondie sur leurs écrits. Encore une fois, un travail futur, de plus grande ampleur, pourrait être l'occasion de le faire.

2 LES CONTES DE FEES

2.1 Terminologie et définitions

Toute tentative de documentation sur les contes de fées se heurte d'emblée à un problème de terminologie. Quand devrait-on parler de « conte populaire » et quand devrait-on parler de « conte de fées » ? En retraçant l'histoire du conte à travers l'exemple de l'Allemagne, Jack Zipes établit une différence entre, d'une part, « une forme populaire précapitaliste (*Volksmärchen*) dans une tradition orale » et, d'autre part, « une forme d'expression artistique bourgeoise (*Kunstmärchen*) », développée entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, « qui avait sa propre tradition littéraire moderne »⁵.

Il approfondit son explication de la manière suivante :

The term fairy tale, when used for *Volksmärchen*, is a misnomer. Clearly, fairy tale refers to the *literary* production of tales *adapted* by bourgeois or aristocratic writers in the seventeenth and eighteenth centuries such as Basile, Perrault, Countess D'Aulnoy, Madame de Beaumont, Musäus and others, who wrote for educated audiences, and the nature of the author's social class [...] added a new dimension to the folk tale as it was transformed into the fairy tale [...]. It is not

⁴ PLUMWOOD, Val, WARREN, Karen, JAGGAR, Alison et MERCHANT, Carolyn.

⁵ ZIPES, J., *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, 1979, p. 20 ; notre traduction.

by chance that the terms fairy tale and *conte de fées* enter the English and French languages during the seventeenth and eighteenth centuries [...].⁶

La littérature ne distingue pas toujours entre les deux termes. Néanmoins, nous avons pu déduire de nos lectures qu'il est de coutume d'employer *folk tale/ conte populaire* lorsque l'on parle de contes *anciens* et *oraux* ; *fairy tale/ conte de fées*, lorsque l'on parle de contes mis par écrit, surtout à partir du XVII^e siècle. Par ailleurs, cette dernière catégorie nécessite une autre précision au-delà de celles avancées par Zipes. En effet, Kay Stone, dans sa critique de *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, reproche à Zipes d'avoir manqué de « faire la distinction entre les *Märchen* popularisés et les *Märchen* traditionnels, puisqu'il emploie le terme 'conte de fées traditionnel' quand il veut désigner, en réalité, des contes popularisés comme ceux de Perrault et des frères Grimm »⁷.

Compte tenu de ce qui précède, nous emploierons les termes suivants :

- *folk tale, conte oral* ou *conte populaire* pour désigner les contes de tradition orale ;
- *fairy tale, conte littéraire* ou *conte de fées* pour indiquer les contes écrits ;
- *conte classique popularisé*, au lieu de *traditionnel* ou *classique*, pour nous référer aux contes provenant du genre littéraire et d'auteurs tels que Perrault et les frères Grimm, et qui constituent les fondements de nos références culturelles au XXI^e siècle ;
- *conte de fées moderne* ou *conte moderne féministe* pour parler des versions modernes dont il est question dans ce mémoire.

Lorsque la terminologie d'une citation pourrait prêter à confusion, nous insérerons notre propre précision terminologique entre crochets.

⁶ *ibid.*, pp. 23-24.

⁷ STONE, K., "Review: *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* by Jack Zipes", 1988, p. 110 ; notre traduction.

2.2 Survol de l'histoire du conte

Partie intégrante de notre héritage culturel, le conte est un genre connu, familier et source de maintes allusions culturelles dans nos langues. Quelles en sont les origines?

Le conte existe depuis des milliers d'années. Il a longtemps pris la forme de conte oral pour devenir conte littéraire à partir de la fin du XVII^e siècle.

Historical, sociological and anthropological studies have shown that the folk tale originated as far back as the Megalithic period⁸ and that common people have been the carriers and transformers of the tales. [...] Most of the folk-tale motifs can be traced back to rituals, habits, customs and laws of primitive or pre-capitalist societies.⁹

Le conte oral permettait au peuple de se représenter la nature et l'ordre social ainsi que d'exprimer son désir de parvenir à de meilleures conditions de vie à travers la mise en scène de ses luttes. En outre, cette mise en scène était dépourvue de tout aspect moral et incorporait la magie, créant ainsi un environnement imaginaire où statut et, surtout, pouvoir, déterminaient les relations sociales, selon le principe de "might makes right" (la force prime le droit)¹⁰.

Le conte oral se voit ensuite modifié au cours des époques et selon la communauté, chaque population transformant sa version au gré de ses besoins. On peut dire en général que le conte oral, tout comme ses manifestations écrites ultérieures, témoigne des conditions féodales prévalant en Europe au Moyen Âge. Par exemple, les contes oraux qui ont été rassemblés puis (ré)écrits par les frères Grimm présentent des situations qui « évoquent, généralement, l'exploitation, la faim et l'injustice que connaissaient les classes inférieures des sociétés précapitalistes »¹¹. Très présente, également, est la magie, qui peut être « assimilée à l'accomplissement

⁸ De la fin de l'âge néolithique au début de l'âge du bronze.

⁹ ZIPES, J., *op. cit.*, 1979, p. 5.

¹⁰ *ibid.*, pp. 29-30.

¹¹ *ibid.*, p. 6 ; notre traduction.

des désirs et aux projections utopiques des peuples, i.e. *folk*, qui gardaient et cultivaient ces contes », gens qui étaient « surtout des ouvriers agricoles [et] analphabètes »¹². Ainsi, la mise en scène des conflits sociaux associée à la magie et au miraculeux sert à « dépasser les limites du féodalisme et à représenter métaphoriquement les désirs conscients et inconscients des classes inférieures. Au cours de ce processus, le pouvoir acquiert un caractère moral »¹³.

Parler de féodalisme, de précapitalisme, c'est prendre en compte la dimension socioéconomique de l'évolution du conte. Cette dimension reste importante, en effet, pour la prochaine étape dans l'histoire du conte : entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, le conte oral est approprié par des écrivains de l'aristocratie et de la bourgeoisie comme, par exemple, Giovan Francesco Straparola et Giambattista Basile en Italie, ou Mme D'Aulnoy, Charles Perrault, Mlle L'Héritier et Mlle de La Force en France.¹⁴ C'est alors que le nouveau genre littéraire, le conte de fées, naît, pour ensuite se diffuser grâce à l'invention de la presse typographique¹⁵, puis l'essor de la distribution de document imprimé.

Pour comprendre comment le genre en est venu à représenter, puis renforcer, le système socioéconomique des sociétés qui l'ont fait naître, nous prendrons l'exemple de deux auteurs, Giovan Francesco Straparola et Charles Perrault (qui a écrit deux des contes classiques popularisés qui nous occuperont), et l'exemple du développement de ce genre en Allemagne.

Tout d'abord, Giovan Francesco Straparola, qui a écrit pendant la première moitié du XVI^e siècle et qui est considéré par Zipes comme l'un des pères du conte littéraire moderne. Ayant étudié ses contes, Zipes tire les conclusions suivantes:

¹² *ibid.* ; notre traduction.

¹³ *ibid.*, pp. 29-30 ; notre traduction.

¹⁴ ZIPES, J., *Happily Ever After*, 1997, p. 3.

¹⁵ Elle voit le jour en 1450 mais son influence s'accroît avec la croissance de l'alphabétisation.

[...] we can draw some interesting parallels between the world of the tale and Venetian and Italian sixteenth-century society that have ramifications for the later development of the literary tradition. In many city and state republics in Italy, it was difficult but possible to rise from the lower classes and become a rich lord. Such advancement depended on making the right connections, luck, a good marriage, shrewdness, and the ability to wield power effectively. This kind of social mobility was more accessible to men than to women, and the social institutions created in the cities benefited men just as the family structure was centered around the male as the seat of all power. Women's role was to grace the home and serve men, providing them with the means to establish themselves and their families.¹⁶

Si l'on peut, comme Jack Zipes, considérer que les contes de Straparola sont représentatifs de son époque, que remarque-t-on quant à leur contenu ? Premièrement, que la distinction entre classes reste une préoccupation reflétée dans la littérature de l'époque. Deuxièmement, que la possibilité d'avancer socialement y est représentée – et que les contes portent donc à l'optimisme, ou, comme le font valoir de nombreux experts du domaine, occupent une fonction utopique¹⁷. Troisièmement, que le rôle de la femme est bien défini, qu'elle se doit d'être un soutien, un serviteur et un point d'appui pour la fondation d'une famille. En bref, l'esquisse d'une société patriarcale¹⁸, qui laisse une place à l'imagination et à l'espoir.

Deuxième exemple, Charles Perrault, écrivain à l'époque de la cour de Louis XIV, qui était à la fois homme de loi, haut fonctionnaire, « membre de l'Académie française, poète notable et critique culturel »¹⁹. Il a publié son œuvre célèbre *Histoires ou Contes du temps passé* en partie pour représenter « la magnificence du roi Louis XIV et de sa cour, c'est-à-dire, pour souligner l'importance idéologique des manières et des mœurs courtoises ainsi que pour renforcer la dominance de la langue et de la

¹⁶ ZIPES, J., *op. cit.*, 1997, pp. 21-22.

¹⁷ Le terme est souvent employé dans la littérature pour parler des histoires qui présentent un monde idéal, faisant ainsi appel aux désirs et à l'imagination du lecteur.

¹⁸ *Le Petit Robert sur CD-Rom*, 2001: organisation sociale caractérisée par une « forme de famille fondée sur la parenté par les mâles et sur la puissance paternelle » et, par extension, une société où les hommes dictent les normes et détiennent le pouvoir.

¹⁹ ZIPES, J., *op. cit.*, 1997, p. 28 ; notre traduction.

culture françaises »²⁰. Nous allons voir en détail plusieurs aspects du contenu des contes de Perrault ; il suffit ici de rappeler 1) le cadre patriarcal et, en certains aspects, utopique, qui les caractérise ; 2) la perpétuation par ces contes des valeurs de l'aristocratie et de la bourgeoisie (puisque, selon Zipes, « il aurait été impossible de maintenir les normes et valeurs de la civilité, ainsi que leurs modalités, sans la coopération des classes moyennes »²¹) ; et 3) l'omniprésence du pouvoir et de la magie.

L'exemple de l'Allemagne, cité par Zipes, nous éclaire sur la façon dont la bourgeoisie s'est approprié le conte populaire puis l'a modifié, tandis qu'elle se consolidait et développait une certaine méfiance envers lui, qu'elle a mué en une forme didactique, décourageant les mouvements rebelles et valorisant le respect des règles de sa classe sociale. En effet, sous le régime féodal, le conteur avait été le serf ou l'animateur toléré par les classes au pouvoir pour les distraire ou les endormir. Par contre, à l'époque en question, les motifs et symboles des contes précapitalistes qui représentaient les conflits des classes et la rébellion allaient à l'encontre des principes de rationalisme et d'utilitarisme prônés par la bourgeoisie et devaient donc être supprimés ou discrédités.²² Zipes résume l'évolution du conte entre le XVI^e et le XVIII^e siècle de la manière suivante :

In sum, the end of the eighteenth century saw the following development: (1) the gradual designation of the folk tale as inferior art (*Trivalliteratur*) by rapidly growing bourgeois reading audiences who were "cultivating" themselves with didactic tales, novels and plays which espoused a bourgeois ethos; (2) a radical transformation of the folk tale by the romantics, who opposed not only the crude manner in which the folk tradition was being discarded by their own class but who also sought to "revolutionize" the folk motifs so that they could serve as a new art form to expose and criticize the growing alienation and banality of everyday life which was slowly becoming dominated by a bureaucratized and industrialized market economy. It should be stressed that, while the romantics

²⁰ *ibid.*, pp. 32-33 ; notre traduction.

²¹ *ibid.*, p. 28 ; notre traduction.

²² Zipes, J., *op. cit.*, 1979, p. 24.

assumed a positive attitude toward the folk tale and its tradition, these writers represented a minority position.²³

La bourgeoisie parvient ainsi à établir « son propre marché littéraire et ses propres formes d'expression artistique qui tendent à légitimer ses intérêts [...] »²⁴ en dépit d'un courant romantique minoritaire. Encore une fois, donc, le variable socioéconomique est en jeu: la transition du féodalisme à la première forme de capitalisme est accompagnée par l'adoption pour ce genre littéraire du cadre, des motifs et des personnages des contes populaires et la modification de ces éléments est effectuée selon un changement de valeurs, ce qui permet de réinterpréter les expériences du peuple et de conférer au contenu une nouvelle idéologie. Par ailleurs, cette citation de Zipes nous rend attentifs à d'autres caractéristiques du contenu du conte : à cette époque, le conte maintient son lien avec le pouvoir, l'imagination et l'espoir, tout en devenant, selon sa source, plus moral et didactique, un agent civilisateur, un lieu de refuge du quotidien (bourgeois) ; un outil pour critiquer la situation socioéconomique de l'époque (romantique).

Que se passe-t-il plus tard, quels sont les principaux changements entre le XVIII^e siècle et aujourd'hui dont il faut tenir compte? Les contes retiennent leur caractère patriarcal. De plus, la tendance à présenter un refuge ou un monde utopique est renforcée, puisque le conte constitue une échappatoire aux conditions de vie de plus en plus régulées et monotones sous le système capitaliste et lors de la révolution industrielle, au XIX^e siècle ; et puisque le lecteur, s'il peut s'identifier avec le personnage-type qui réussit, en tire l'espoir de contrer ses circonstances et de trouver une meilleure existence. Etant donné que les contes deviennent une institution au cours du XVIII^e siècle, même s'ils ne sont pas tous pareils, ils ont tous une structure

²³ *ibid.*, p. 26.

²⁴ *ibid.* ; notre traduction.

semblable qui, le plus souvent, « promet le bonheur si l'on [peut] lire 'correctement' l'intrigue et les symboles du conte, même quand l'histoire comporte des événements tragiques »²⁵.

Ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle que des éditeurs, des membres du clergé, des éducateurs et des parents commencent à définir ce qu'est la matière de lecture la plus appropriée pour les enfants. C'est d'ailleurs la première fois que l'on prend expressément pour lectorat cible les jeunes et très jeunes. Le résultat en est des contes didactiques, dans lesquels la violence est souvent supprimée. Les frères Grimm vont eux-mêmes dans ce sens en modifiant délibérément leurs contes de fées entre 1819 et 1857 pour rendre les histoires plus instructives et plus morales.²⁶ On peut dire que le XIX^e siècle marque « l'appriivoisement », la « domestication », du conte de fées.

Néanmoins, un courant subversif existe parallèlement : pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, tout comme les romantiques au siècle précédent, certains écrivains (notamment George MacDonald, Lewis Carroll et Oscar Wilde) emploient la forme même du conte de fées pour enfants pour remettre en question ce nouveau genre excessivement didactique. Le résultat en est une double scission : d'une part, entre le conte de fées littéraire pour adultes et le « conte sain » pour enfants ; d'autre part, entre les aspects « corrects » et les aspects « inconvenants »²⁷. Le conte didactique et salubre s'établit comme le genre principal de la littérature pour enfants et devient un instrument important de socialisation des plus jeunes. Il devient également un produit à vendre, étape cruciale dans l'influence exercée par le conte aujourd'hui :

[...] children are continually exposed to fairy tales through reading, viewing, and listening. They are encouraged to sort out their lives through fairy tales, but too often they are served up the classical models of Perrault, the Grimms, and

²⁵ Zipes, J., *op. cit.*, 1997, p. 4 ; notre traduction.

²⁶ *ibid.*, p. 5.

²⁷ *ibid.*; notre traduction.

Andersen or the contemporary equivalent in a Disney film that reinforces the patriarchal and consumer tendencies of the culture industry.²⁸

Le XX^e siècle se caractérise donc comme l'époque de la commercialisation des contes. Qui plus est, les enfants ne sont pas les seuls consommateurs de contes : les adultes de cette époque avaient entendu ces histoires, s'étaient imbibés de leurs référents culturels dans leur propre enfance et, par conséquent, les contes avaient influé sur leur système de croyances ; enfin, le genre inspire également d'autres genres littéraires destinés aux adultes.

The mass popularity of these fictions – erotic, ladies, and gothic – testifies to a pervasive fascination with fairy tale romance in literature not merely for children but for twentieth-century adults.²⁹

Le XX^e siècle marque également la montée du mouvement féministe, qui aura une influence profonde sur l'évolution du conte. Il nous est impossible ici de retracer toute l'histoire du mouvement pour l'émancipation des femmes et d'explorer ses spécificités selon le pays ou la région, mais nous tâcherons d'évoquer les éléments principaux. C'est d'abord à la fin du XIX^e siècle que ce mouvement prend forme, lorsque les suffragettes revendiquent, d'abord en Angleterre, ensuite aux Etats-Unis, le droit de vote pour les femmes puis l'égalité dans l'ensemble des droits civiques. Les années 1960 connaissent des avancées importantes dans le domaine des droits, puis de véritables mouvements naissent dans les années 1970 d'un climat de troubles sociaux (estudiantins et ouvriers), dont le *Women's Lib* aux Etats-Unis et le MLF en France. Aux cours des années 1970 et 1980, les principales luttes du mouvement en matière de divorce, de contraception, de droit à l'avortement, de harcèlement sexuel, de violence domestique, etc. mènent à d'importants changements législatifs dans de nombreux pays ; le développement du secteur tertiaire permet aux femmes d'accéder

²⁸ *ibid.*, pp. 10-11.

²⁹ ROWE, K., "Feminism and Fairy Tales", in ZIPES, J., 1986(1), p. 210.

à de nombreuses professions, bien qu'à un niveau souvent nettement inférieur à celui des hommes. Pour ce qui est du féminisme d'aujourd'hui, on compte parmi ses préoccupations la violence sexuelle et conjugale, la division du travail dans le ménage, l'égalité des salaires, l'éducation, les droits génésiques, la condition des femmes en lieux de guerre, etc. L'effort pour améliorer la condition de la femme dans la société moderne s'accompagne nécessairement d'une inquiétude face à un langage, des thèmes et des mœurs propagés par cette société à travers, entre autres, sa littérature, qui perpétuent des conceptions désuètes du rôle de la femme et du rôle prépondérant du sexe dans le destin humain :

With progressive suffrage and liberation movements of the twentieth century and radical redefinitions of sexual and social roles, women are challenging both previous mores and those fairy tales which inculcate romantic ideals.³⁰

En effet, selon le point de vue féministe, les thèmes des contes classiques popularisés sont en décalage avec notre époque et ne peuvent plus nous instruire :

In [...] society today where women have been in the vanguard of the equal rights movement, where female sexuality has undergone great changes, where the central agency of socialization of boys and girls has shifted from the family to the mass media, schools and the bureaucratic state, a tale like *Cinderella* cannot (neither explicitly nor implicitly) guide [us] [...].³¹

Ainsi, pour la troisième fois dans l'histoire du conte, on assiste de nos jours à une scission : il existe les contes classiques popularisés, répandus par les médias et influant sur d'autres genres, contes qui présentent un code patriarcal et les rôles sexuels qui lui correspondent, des dénouements heureux et un cadre utopique ; il existe aussi les contes réécrits, qui se servent du squelette du conte classique popularisé et de nos idées reçues sur la base de ce type de conte pour détourner les messages d'origine. Ce sont les contes de fées modernes et modernes féministes dont

³⁰ *ibid.*, p. 211. Précisons qu'ici, le terme "romantic" est employé au sens large, c'est-à-dire, relatif à l'amour, la conception du couple, les rêves, etc. et non pas pour désigner le courant littéraire évoqué précédemment.

³¹ ZIPES, *op. cit.*, 1979, p. 173.

il sera question dans ce mémoire. Zipes affirme que « quoi que soit devenu le conte de fées, il était à l'origine un genre révolutionnaire et progressiste, et non pas une littérature d'évasion [...] »³² ; nous verrons que les versions modernes suivent cette même dynamique. Les meilleures, dit-on, remettent en question les formes et thèmes propagés par la tradition, mettent en scène la complexité des sociétés postindustrielles et démontrent les difficultés que rencontre le genre pour maintenir sa fonction utopique dans un monde qui a subi des changements radicaux tant sur le plan social que sur le plan économique.

2.3 Présentation du corpus des contes classiques popularisés et modernes choisis

Les contes classiques popularisés qui serviront de point de départ à nos réflexions sont

- « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre »³³ et
 - « Le Petit Chaperon Rouge »³⁴ de Charles Perrault ;
- et
- « Blanche-Neige »³⁵ de Jakob et Wilhelm Grimm. Afin de traiter quelques questions de langue et de style relatives à l'anglais, nous inclurons également trois versions en anglais³⁶ de contes des frères Grimm :
 - “Cinderella”³⁷,
 - “Little Snow-White”³⁸, and
 - “Little Red-Cap”³⁹.

³² *ibid.*, p. 36 ; notre traduction.

³³ Annexe 1.

³⁴ Annexe 7.

³⁵ Annexe 4 ; texte provenant d'Internet, mais il correspond à celui publié en 1812 dans les *Contes d'enfants et du foyer*.

³⁶ Il s'agit de traductions, évidemment, car ces frères ont écrit en allemand.

³⁷ Annexe 10.

³⁸ Annexe 11.

Les versions modernes de « Cendrillon » que nous étudierons sont

- “Cinder-Helle”⁴⁰ de Barbara Walker,
- “The Moon Ribbon”⁴¹ de Jane Yolen ;

de « Blanche Neige »,

- “Snow Night”⁴² de Barbara Walker,
- “Snow White”⁴³ de *The Merseyside Fairy Story Collective* ;

et enfin, du « Petit Chaperon Rouge »,

- “Little White Riding Hood”⁴⁴ de Barbara Walker,
- “Little Red Riding Hood”⁴⁵ d’Olga Broumas.

3 LES VERSIONS CLASSIQUES POPULARISEES

3.1 Fonction

Nous avons vu au chapitre précédent qu’à l’époque où ils ont été écrits, les contes classiques popularisés remplissaient, en fait, plusieurs fonctions parmi les suivantes : ils représentaient un régime social, en l’occurrence patriarcal, dont témoigne le rapport au pouvoir des personnages masculins et féminins ; ils reflétaient et renforçaient le système de croyances en vigueur, servant ainsi d’agent civilisateur et consolidant la hiérarchie sociale ; ils offraient un cadre utopique qui permettait au lecteur de s’échapper de son quotidien, de nourrir son imagination et de cultiver son espoir. Ce qui nous semble le plus important dans notre analyse des différents contes

³⁹ Annexe 12.

⁴⁰ Annexe 2.

⁴¹ Annexe 3.

⁴² Annexe 5.

⁴³ Annexe 6.

⁴⁴ Annexe 8.

⁴⁵ Annexe 9.

est que ces versions présentent comme rôle féminin idéal celui d'une femme belle, soumise, passive et dépendante.

3.2 Traits communs

Nous allons voir plus en détail ici des traits communs aux trois contes classiques popularisés (ou qui se font remarquer dans au moins deux des trois) et regarder comment ces éléments ont été commentés dans la littérature sur les contes. Cette étape nous permettra d'avoir une première vue d'ensemble des caractéristiques qui ont été reprises et transformées par les versions modernes des contes, analysées dans les chapitres ultérieurs de ce mémoire.

Cadre et magie

Présente au début de chaque conte est la formule type, « il était une fois », qui place le lecteur dans un espace-temps imprécis, lointain et imaginaire. La magie occupe toujours une place importante, faisant, tout comme le cadre, appel à l'imagination. Nous rencontrons ainsi des animaux ou des objets qui parlent, se comportent comme des êtres humains ou se transforment (le loup dans « Le Petit Chaperon Rouge », le miroir magique dans « Blanche-Neige », le rat qui devient cocher, les lézards qui deviennent laquais, etc. dans « Cendrillon »), des malédictions et des sortilèges (le lacet, le peigne et la pomme empoisonnés de la belle-mère de Blanche-Neige, l'empoisonnement et la réanimation dans ce conte, les coups de baguette de la marraine de Cendrillon, le loup qui fait croire qu'il est la grand-mère, etc.). La forêt, si elle n'est pas un élément important du cadre dans l'histoire de Cendrillon, représente, en revanche, un lieu redoutable dans les deux autres contes et offre un fort contraste avec les espaces intérieurs, petits et rassurants. Ainsi, le

chasseur est convaincu que Blanche-Neige sera dévorée par « les bêtes sauvages »⁴⁶ qui y habitent ; Blanche-Neige court « désespérément seule » et « apeurée » dans ce « vaste » lieu et s'écorche « aux épines et sur les pierres pointues » avant de trouver refuge et repos dans la « toute petite maison »⁴⁷ des nains. Pour aller de chez sa mère à chez sa grand-mère, d'un village à un autre village, d'un lieu sûr à un autre, Le Petit Chaperon Rouge doit passer « dans un bois » où se trouve le loup « dangereux » qui a « bien envie de la manger »⁴⁸. C'est en parlant avec lui et en traînant trop longtemps dehors⁴⁹ qu'elle rompt la barrière entre lieux intérieurs, civilisés, et lieux extérieurs, sauvages et menaçants, et entraîne ainsi sa propre mort et celle de sa grand-mère. La forêt et le loup qui s'y trouve représentent, par extension, ce que des psychanalystes comme Freud et Jung ont identifié avec le loup, la zone « d'ombre et du mal », les pulsions dites obscures et auxquelles « il est nécessaire de résister »⁵⁰, leçon que ce conte porte en lui pour les jeunes filles.

Maltraitance, passivité, beauté et innocence

Chaque héroïne est conçue pour éveiller en nous pitié et solidarité parce qu'elle est maltraitée ou induite en erreur. Ainsi, chaque conte est parsemé d'expressions comme « pauvre fille » (« Cendrillon » p. 79), « pauvre enfant » (« Chaperon » p. 53) et « pauvre petite » (« Blanche-Neige » p. 2). De plus, ces jeunes personnes ne parviennent jamais à leurs fins par elles-mêmes et font l'objet d'attentions en grande partie parce qu'elles sont jolies : Cendrillon reçoit l'aide de sa marraine alors qu'elle ne peut que pleurer⁵¹, puis parvient à la réussite sociale de par

⁴⁶ GRIMM, « Blanche-Neige », version française, p. 2 (voir annexes).

⁴⁷ *ibid.*

⁴⁸ PERRAULT, « Le Petit Chaperon Rouge », p. 53 (voir annexes).

⁴⁹ *ibid.*, p. 54.

⁵⁰ VON FRANZ, M.-L., *L'Ombre et le mal dans les contes de fées*, 1995, pp. 242-243.

⁵¹ PERRAULT, p. 81.

le prince, qui l'aime pour sa beauté et sa grâce ; Blanche-Neige est épargnée par le chasseur qui devait la tuer parce qu'elle est « si belle »⁵²; elle est logée et gardée par les sept nains pour s'occuper de leur ménage parce qu'ils la trouvent si « belle », « mignonne », « jolie »⁵³ ; elle est admirée, tout de suite aimée, puis libérée par le prince (qui veut même *l'acheter*) à cause de son apparence et sa noblesse. « La fille belle ne doit rien *faire* pour mériter d'être choisie »⁵⁴. Enfin, Le Petit Chaperon Rouge est « la plus jolie » fille du village, fait qui semble, à cause du rapprochement de ces informations dans le premier paragraphe du conte, presque *l'explication* du grand amour qu'ont ses parentes pour elle. En effet, la beauté et la bonté de chaque protagoniste sont capitales pour l'intrigue : la marraine intervient pour Cendrillon parce qu'elle est « d'une douceur et d'une bonté sans exemple »⁵⁵ et promet d'être « bonne fille »⁵⁶ ; Blanche-Neige est « belle comme le jour », « toujours plus belle »⁵⁷ ; même morte, elle reste « toujours aussi fraîche, aussi blanche que la neige, aussi vermeille que le sang, aussi noire de cheveux que l'ébène poli »⁵⁸. Les deux jeunes filles obtiennent l'amour et les faveurs du prince parce qu'elles sont belles et gracieuses, n'ayant jamais tenu une conversation substantielle, à la connaissance du lecteur, avec leur admirateur. Cendrillon est « gracieuse »⁵⁹, « légère », « parée »⁶⁰ ; elle ressemble à une « princesse »⁶¹ et mérite donc une place « honorable »⁶² au bal ; elle est d'autant plus admirée qu'elle porte des habits « magnifiques »⁶³. Perrault fait

⁵² GRIMM, version française, p. 2.

⁵³ *ibid.*, p. 3.

⁵⁴ LIEBERMAN, M. K., "Some Day My Prince Will Come", in ZIPES, J., 1986(1), p. 188; notre traduction.

⁵⁵ PERRAULT, p. 79.

⁵⁶ *ibid.*, p. 81.

⁵⁷ GRIMM, version française, p. 1.

⁵⁸ *ibid.*, p. 6.

⁵⁹ PERRAULT, p. 83.

⁶⁰ *ibid.*, p. 86.

⁶¹ *ibid.*, p. 85.

⁶² *ibid.*, p. 83.

⁶³ *ibid.*, p. 87.

l'éloge de la « bonne grâce » dans la première Moralité de la fin du conte⁶⁴. Il suffit que le prince voie Blanche-Neige et son statut noble – là où elle est « *exposée* » !⁶⁵ – pour l'aimer et il suffit qu'il lui en fasse part pour qu'elle s'éprenne aussi de lui et l'accompagne pour devenir sa femme. Le Petit Chaperon est adorée de ses parentes parce qu'elle est jolie et, très probablement, traquée par le loup à cause de sa beauté et de son innocence.

En effet, ce sont à la fois la beauté *et* l'innocence du Petit Chaperon qui attirent les mauvaises intentions du loup : elle « ne savait pas » qu'il est dangereux⁶⁶ ; elle erre et perd du temps dans des activités de petite fille sur « le chemin le plus long »⁶⁷ ; elle *croit* que le loup est sa grand-mère malgré sa voix, est « étonnée »⁶⁸ mais se met quand même au lit avec lui. Certes, elle est victime de sa naïveté, mais le narrateur insiste, dans la Moralité, sur le lien entre innocence et beauté : ce sont surtout les « jeunes filles, / belles, bien faites, et gentilles »⁶⁹ qui se doivent de faire attention parce qu'elles ne peuvent que s'attirer les mauvaises intentions. Donc, si la leçon que doit tirer le lecteur – ou surtout la lectrice – de ce conte est dure, communiquée à travers une tragédie, la beauté est un élément clef du message et le fait de ne pas sortir du droit chemin, d'éviter les tentations ou pulsions dangereuses et de rester sur la voie des bonnes mœurs en est la substance⁷⁰.

Par ailleurs, bien que leur sort soit plus heureux, Cendrillon et, surtout, Blanche-Neige font aussi preuve d'une grande naïveté ainsi que d'une soumission et d'une docilité parfois extrêmes. Par exemple, Blanche-Neige est plusieurs fois victime

⁶⁴ *ibid.*, p. 88.

⁶⁵ GRIMM, version française, p. 6 ; notre emphase.

⁶⁶ PERRAULT, p. 53.

⁶⁷ *ibid.*, p. 54.

⁶⁸ *ibid.*, p. 55.

⁶⁹ *ibid.*, p. 55, lignes 2 et 3.

⁷⁰ La version en anglais (voir annexes), bien que son dénouement soit heureux, prend un ton extrêmement didactique pour communiquer ce message. P. 19 : “walk nicely and quietly and do not run off the path.” P. 23 : “but Red-Cap thought to herself : ‘As long as I live, I will never by myself leave the path, to run into the wood, when my mother has forbidden me to do so.’ ”

des ruses de sa belle-mère et cela malgré les avertissements des sept nains. Ainsi, elle va vers « la vieille colporteuse [...] *sans méfiance* »⁷¹ ; elle ne peut « résister » à la beauté du peigne apporté par la « vieille femme » et la laisse entrer « *sans réfléchir* »⁷² ; quand elle voit « la paysanne croquer à belles dents dans sa moitié de pomme, elle ne [peut] pas résister »⁷³. Quant à Cendrillon, si elle est plus maline que les deux autres héroïnes (nous pensons notamment aux questions qu'elle pose à ses belles-sœurs comme si elle n'avait pas assisté au bal, à ses bâillements factices lorsque ses belles-sœurs en reviennent), elle est assujettie aux « plus viles occupations de la maison » mais « souffr[e] tout avec patience »⁷⁴ ; elle conseille ses belles-sœurs « le mieux du monde » et les coiffe « parfaitement bien » avec une absence totale de rancune face à leurs moqueries et méchancetés⁷⁵ ; avec une gentillesse presque surnaturelle, elle continue à combler ses belles-sœurs de gestes gentils au bal⁷⁶ et lors de son propre mariage⁷⁷. Par ailleurs, elle suit sagement les ordres de la marraine lors de ses préparatifs pour le bal et pour l'heure de départ du bal. Tout compte fait, le dénouement de « Cendrillon » et de « Blanche-Neige » nous apprend que la jeune fille qui se comporte bien, qui souffre passivement, patiemment, aura sa récompense, son bonheur final, sous forme d'un mariage avec un homme noble qui l'aime pour sa beauté. Car avec « la bonne grâce », « on peut tout »⁷⁸ ! Enfin, si ces contes, dans leur ensemble, préviennent contre la naïveté, il n'en reste pas moins que l'espoir de la femme réside dans sa bonté, sa beauté et sa docilité, qui constituent une potion magique pour lui assurer une place dans le foyer d'un homme fortuné.

⁷¹ GRIMM, version française, p. 4 ; notre emphase.

⁷² *ibid.*, p. 5 ; notre emphase.

⁷³ *ibid.*, pp. 5-6.

⁷⁴ PERRAULT, p. 79.

⁷⁵ *ibid.*, pp. 80, 81.

⁷⁶ *ibid.*, p. 85.

⁷⁷ *ibid.*, p. 88.

⁷⁸ *ibid.*, première Moralité, lignes 11, 12.

Activités féminines, activités masculines

Les activités masculines et les activités féminines sont différentes dans les contes et ce sont les premières qui sont liées à l'action décisive et au (bon) pouvoir. Par exemple, les tâches ménagères sont des tâches de femmes et retiennent les femmes à l'intérieur : leur monde est le foyer ou un espace clos. Ainsi, Blanche-Neige pourra rester chez les nains parce qu'elle fera « la cuisine, les lits, la lessive, la couture, le tricot » et tiendra tout « bien propre et bien en ordre »⁷⁹. Il *faut* que le repas des nains soit prêt quand ils reviennent de leur travail à l'extérieur, dans la montagne, alors que Blanche-Neige reste seule, à l'intérieur, « toute la longue journée »⁸⁰. Avant sa naissance, sa mère, aussi, cousait dans une maison. Selon Gilbert et Gubar, c'est à travers ce premier paragraphe de l'histoire – où la reine, mère de Blanche-Neige, se pique le doigt avec son aiguille – que la dame et sa future enfant sont introduites dans le « cycle de la sexualité » ou de la « génération ». Par ailleurs, « tous les motifs introduits dans ce paragraphe préliminaire – la couture [...], le sang, l'enfermement – ont un lien avec des thèmes clefs de la vie des femmes »⁸¹. Plus tard, lors de sa (quasi) mort, Blanche-Neige est enfermée, exposée, dans un cercueil en verre. En revanche, le chasseur, les nains, le prince, sont des protecteurs et des sauveurs ; les nains et le chasseur mènent des activités physiques et liées au monde extérieur ; le prince est noble et riche et a le pouvoir et de choisir sa future femme et de lui conférer son statut social.

[...] dead and self-less in her glass coffin, [Snow White] is an object, to be displayed and desired, patriarchy's marble 'opus', the decorative and decorous Galatea with whom every ruler would like to grace his parlor.⁸²

⁷⁹ GRIMM, version française, p. 3.

⁸⁰ *ibid.* ; notre emphase.

⁸¹ GILBERT, S.M., and GUBAR, S., "The Queen's Looking Glass", in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), pp. 201-202 ; nos traductions.

⁸² *ibid.*, p. 205.

Le cas de Cendrillon est semblable : l'héroïne est enfermée à la maison à s'occuper de toute tâche pour sa belle-famille ; c'est l'initiative du prince de donner un bal qui offre à la jeune fille la possibilité de sortir de son espace clos et c'est l'admiration du roi et du prince qui rend Cendrillon importante aux yeux de tous ; enfin, ce sont la recherche lancée par le prince et sa déclaration qu'il épousera la femme qui pourra porter la pantoufle de verre qui entraînent la « découverte » de Cendrillon et qui la rehaussent au rang des grands seigneurs. Enfin, les figures (humaines) principales du « Petit Chaperon Rouge » sont toutes féminines ; elles cousent, cuisinent, apportent de la nourriture d'une maison à l'autre, rendent visite à des proches, et sont vulnérables ; les seuls protecteurs éventuels, qui font d'ailleurs peur au « mauvais loup », sont les bûcherons, figures masculines fortes et actives. Enfin, même si l'on voit dans le loup le symbole de l'homme, la Moralité de Perrault nous fait comprendre que s'il menace les jeunes filles, « ce n'est pas chose étrange »⁸³, qu'il ne fait que selon sa nature, qu'il peut les mettre en péril « sans fiel et sans courroux »⁸⁴ et qu'il incombe donc aux filles de faire attention.

Les hommes font preuve de puissance, d'une puissance qui est valorisée et valorisante ; quand les femmes ont-elles du pouvoir dans les contes, et de quelle sorte de pouvoir s'agit-il ? Ce point est beaucoup discuté dans les analyses et autres textes traitant des contes. Le seul exemple du bon pouvoir féminin dans nos trois contes est celui de la marraine, qui est plus susceptible d'être associée à un être imaginaire qu'à une femme proprement dite. Par contre, les belles-mères sont puissantes, mais leur pouvoir est associé à la méchanceté, l'agressivité, la jalousie et la vengeance ; le

⁸³ PERRAULT, p. 55, ligne 5.

⁸⁴ *ibid.*, p. 56, ligne 10.

lecteur est donc amené à comprendre qu'une femme qui exerce une puissance est odieuse :

Powerful good women are nearly always fairies, and they are remote [...] ; those women who are either partially or thoroughly evil are generally shown as active, ambitious, strong-willed and, most often, ugly. They are jealous of any woman more beautiful than they, which is not surprising in view of the power deriving from beauty in fairy tales. [...] The moral value of activity thus becomes sex-linked. The boy who sets out to seek his fortune, like Dick Whittington, Jack the Giant-Killer, or Espen Cinderlad, is a stock figure and, provided that he has a kind heart, is assured of success. What is praiseworthy in males, however, is rejected in females ; the counterpart of the energetic, aspiring boy is the scheming, ambitious woman.

[These stories] establish a dichotomy between those women who are gentle, passive, and fair, and those who are active, wicked, and ugly, [reflecting] a bias against the active, ambitious, "pushy" woman.⁸⁵

Comme nous l'avons signalé, l'autre exemple du mauvais pouvoir est celui du loup qui, s'il est associé au masculin, n'est pas un être humain mais une figure imaginaire qui représente plus le danger de l'inconnu et de la perte du bon chemin que l'homme en tant que tel et qui sert surtout d'avertissement aux filles qu'il faut rester sage.

Statut social, mariage, mœurs

Les contes témoignent d'une préoccupation pour le statut social et les richesses qui l'accompagnent, ainsi que de l'espoir d'améliorer sa position, par exemple, en se mariant dans une famille noble. Dans « Cendrillon », les gens sont invités au bal parce qu'ils proviennent de bonnes familles ; les gardiens de la porte insistent sur le fait que la belle invitée du bal ne pouvait pas être sortie par là, puisque la seule personne passée ressemblait à « une paysanne » et non pas à une « demoiselle »⁸⁶. En effet, la somptuosité des vêtements est importante : si le

⁸⁵ LIEBERMAN, M. K., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 197.

⁸⁶ PERRAULT, p. 86.

narrateur souligne la vanité des belles-sœurs et leurs préoccupations pour les belles choses, il n'en reste pas moins que Cendrillon est l'héroïne non seulement parce qu'elle les surpasse en beauté naturelle, mais aussi parce que les vêtements et accessoires que lui fournit sa marraine pour le bal sont de loin supérieurs à ceux des belles-sœurs et des autres invités « de qualité »⁸⁷ et attirent toute l'attention de la compagnie⁸⁸. La performance de Cendrillon, à savoir sa grâce et beauté, sa manière de se comporter au bal, ses beaux vêtements et sa conquête du prince, est cet aspect qui fait imaginer, espérer la réussite sociale de par la beauté, attribut qui permet d'attirer un prince et de conclure l'exploit par un mariage dans une famille royale. Etant donné que Cendrillon est « aussi bonne que belle », elle confère le même heureux sort à ses belles-sœurs, en les mariant « le jour même » de son propre mariage « à deux grands seigneurs de la cour »⁸⁹. Perrault souligne avec, il nous semble, un clin d'œil, l'importance d'avoir de « bonnes relations », « des parrains ou des marraines », pour assurer son « avancement »⁹⁰. Et pourtant cet avancement est présenté comme réalisable. Dans « Blanche-Neige », le prince s'intéresse à l'héroïne parce qu'elle est belle *et* « princesse, fille de roi »⁹¹. Pour ces raisons, il veut ce bel objet pour lui, et leur mariage est célébré « dans la magnificence et la somptuosité »⁹².

Le mariage est un élément clef de bon nombre de contes de fées et il les conclut par une fin heureuse. Cependant, nous n'apprenons rien sur ce qui se passe dans la vie après le mariage, d'autant plus que nul autre exemple de vie conjugale ne figure dans les histoires:

[...] presque tous les jeunes héros et héroïnes sont les enfants de veuves ou de veufs [ou le père n'est pas présent, comme dans le cas du Petit Chaperon

⁸⁷ *ibid.*, p. 80.

⁸⁸ *ibid.*, p. 83.

⁸⁹ *ibid.*, p. 88.

⁹⁰ *ibid.*, p. 89 ; deuxième Moralité, lignes 9, 7.

⁹¹ GRIMM, p. 6.

⁹² *ibid.*, p. 7.

Rouge. Ainsi], bien que le mariage soit un événement si constant dans les contes, bien qu'il fasse partie intégrante de leur système de récompenses, peu d'exemples de vie de couples mariés sont montrés dans les contes de fées. [...] En effet, ces contes mettent l'accent sur la période où on fait la cour à la jeune fille, période qui est présentée comme l'étape la plus importante et passionnante de la vie d'une fille, si brève qu'elle soit, puisque c'est le moment où la fille elle-même revêt le plus d'importance en tant que personne⁹³.

Un autre aspect des mœurs de l'époque reflété dans les contes qui mériterait d'être signalé est les croyances religieuses : Blanche-Neige fait « sa prière »⁹⁴ avant de se coucher chez les nains ; la mère de Cendrillon prie sa fille d'être « bonne et pieuse, ainsi le bon Dieu [la] protégera toujours »⁹⁵. Pour sa part, Le Petit Chaperon Rouge est une fille de la campagne qui n'aspire pas à la richesse ; néanmoins, par la grande erreur qu'elle commet, associée à la Moralité du narrateur, elle apporte une leçon importante aux jeunes filles sur les bonnes mœurs et le comportement correct, l'obéissance et la proscription de l'oisiveté.

Pour conclure, quelle résonance les éléments clefs de ces versions peuvent-ils avoir aujourd'hui ? Bien des spécialistes du domaine s'accordent pour dire que le conte de fées fait partie des mythes culturels, composantes très puissantes de notre conscience collective qui ont une influence énorme sur la formation de nos attitudes, et que cette influence va au-delà de la sagesse rationnelle des adultes⁹⁶. Les traditions populaires et les contes écrits qui en ont découlé sont un important facteur de maintien de la stabilité de la société :

Folklore [...] is used to inculcate the customs and ethical standards of the young, and as an adult to reward him with praise when he conforms, to punish him with ridicule or criticism when he deviates, to provide him with rationalizations when the institutions and conventions are challenged or questioned, to suggest that he be content with things as they are, and to provide him with a compensatory escape from "the hardships, the inequalities, the injustices" of everyday life⁹⁷.

⁹³ LIEBERMAN, M. K., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 198 ; notre traduction.

⁹⁴ GRIMM, version française, p. 2.

⁹⁵ GRIMM, version en anglais, p. 177 ; notre traduction.

⁹⁶ LIEBERMAN, M. K., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 222.

⁹⁷ BASCOM, W., "Four Functions of Folklore", 1954, p. 349.

Diverses citations de Karen Rowe résumant bien la résonance toute particulière qu'ont pour les *femmes* les éléments analysés dans ce chapitre et démontrent comment ils renforcent notre vision des rôles des sexes. Tout d'abord, la valorisation de la passivité et de la soumission :

[...] through identification with the heroine [...] subconsciously women may transfer from fairy tales into real life cultural norms which exalt passivity, dependency, and self-sacrifice as a female's cardinal virtues. In short, fairy tales perpetuate the patriarchal *status quo* by making female subordination seem a romantically desirable, indeed an inescapable fate⁹⁸.

Deuxièmement, le rapport au pouvoir :

Because cleverness, will-power, and manipulative skill are allied with vanity, shrewishness, and ugliness, and because of their gruesome fates, odious females hardly recommend themselves as models for young readers. [...] romantic tales effectively sabotage female assertiveness. [...] While readers dissociate from these portrayals of feminine power, defiance, and/or self-expression, they readily identify with the prettily passive heroine whose submission to commendable roles insures her triumphant happiness⁹⁹.

Et finalement, ce bonheur triomphal, le dénouement que la femme est encouragée à espérer et à s'imaginer :

Fairy tale portrayals of matrimony as a woman's *only* option limit female visions to the arena of hearth and cradle, thereby perpetuating a patriarchal *status quo*¹⁰⁰.

Les contes littéraires font partie de notre « patrimoine culturel » et leurs thèmes, propagés par les médias et spécialement par la publicité, renforcent encore, en l'adaptant à la société de consommateurs d'aujourd'hui, l'image de la femme mise en avant à partir du XVIIe siècle. Par ailleurs, ils parviennent encore à nous amener à accepter le *statu quo* de notre société et à nous contenter du refuge temporaire et illusoire que nous procure l'utopie présentée dans les histoires. Dans quelle mesure, et avec quel succès, les versions modernes parviennent-elles à renverser ces tendances et

⁹⁸ ROWE, K., "Feminism and Fairy Tales", in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 209.

⁹⁹ *ibid.*, p. 218.

¹⁰⁰ *ibid.*, p. 221.

à proposer une alternative aux contes littéraires popularisés? Voilà les questions qui nous occuperont au cours du chapitre suivant.

4 LES VERSIONS MODERNES

4.1 Fonction générale des contes modernes : quelle est leur raison d'être et à qui se destinent-ils ?

Dans la section précédente, nous avons mentionné diverses fonctions du conte, lequel offre au lecteur un refuge par rapport à son quotidien, une représentation de ses désirs, de son monde et de ses conditions de vie, un espace lui permettant de remettre en question ce monde ou, au contraire, de cultiver ses espoirs. Or, compte tenu de tous les changements qui sont intervenus dans la société depuis la naissance du conte littéraire, il nous incombe de demander à *quel lecteur* il se destine aujourd'hui. De fait, on ne peut pas négliger la dimension socio-historique et économique sur laquelle Zipes insiste. Les versions modernes étudiées, indépendamment de leur succès, s'adressent nécessairement au lectorat actuel. Or, les lecteurs de conte d'aujourd'hui, s'ils comptent les contes classiques popularisés dans leur bagage culturel, vivent une réalité et des préoccupations autres que celles de leurs prédécesseurs du XVI^e et du XVII^e siècle. Etant donné notre discussion du rôle de la femme dans les contes littéraires popularisés, il faut souligner que le lecteur moderne, quoi qu'il en pense, qu'il soit anglophone ou francophone, a assisté à l'évolution des rôles des sexes traitée dans la section 2.2 de ce travail, ou, tout au moins, vit à une époque où cette évolution influence sur son expérience. Dans la mesure où les contes de fées sont devenus un genre pour enfants *aussi*, le lectorat comprend des enfants qui ne sont plus conditionnés uniquement par l'école, la famille et le cadre religieux, mais aussi par toutes les formes de média. Il se peut par ailleurs que des parents de notre époque

cherchent une alternative aux scénarios proposés par l'industrie de la culture et aux contes classiques popularisés ; dans tous les cas, les auteurs des versions réécrites dont nous nous occuperons ont eu l'idée de réagir aux contes classiques popularisés pour proposer une version « alternative ».

En ce qui concerne le choix de notre corpus de contes en anglais, il est vrai que les divers ouvrages de Zipes portent avant tout sur des versions modernes anglo-saxonnes. Cependant, Claire-Lise Malarte, dans son examen de plusieurs recueils de contes modernes français, confirme que le phénomène de création de contes modernes n'est pas propre aux sociétés anglo-saxonnes, lequel se manifeste aussi bien en France :

Depuis quelques années, en France, la réécriture des grands classiques du conte merveilleux n'est pas un phénomène isolé, mais semble au contraire souligner une tendance bien affirmée chez certains auteurs de littérature de jeunesse¹⁰¹.

Zipes évoque « deux types majeurs d'expérimentation pouvant avoir une conséquence directe sur les modèles culturels de la civilisation occidentale » et dont Malarte voit des manifestations dans les contes qu'elle analyse. Selon Zipes, le premier est la « transfiguration du conte de fées *classique* [popularisé] », qui consiste à changer les motifs traditionnels pour doter le conte d'un message différent ; le deuxième consiste en « la fusion de configurations traditionnelles et de références contemporaines »¹⁰² qui, selon Malarte, « fait que c'est la banalité même des détails quotidiens qui alimente cette subversion. »¹⁰³.

En effet, Malarte démontre la présence de cette « tendance *transfiguratrice* » dans le corpus de contes français qu'elle passe en revue. Par exemple, pour contrer « la peinture misogyne de Perrault pour qui la femme, dans tous ses contes, ne peut

¹⁰¹ MALARTE, C.-L., « La Nouvelle Tyrannie des fées, ou la réécriture des contes de fées classiques », 1990, p. 828.

¹⁰² ZIPES, J., *Les Contes de fées et l'art de la subversion*, 1986(2), p. 227.

¹⁰³ MALARTE, C.-L., *op. cit.*, 1990, p. 828.

avoir qu'un rôle passif et soumis », Michel Tournier¹⁰⁴ crée « une famille où le père [un ogre] présente tous les attributs typiquement féminins, tandis que la mère est à l'écart du foyer »¹⁰⁵. Pour ce qui est du Petit Chaperon Rouge, Phillipe Dumas et Boris Moissard¹⁰⁶ remplacent l'héroïne, « fillette crédule et désarmée », du conte classique popularisé de Perrault – « dont la moralité nous enseigne qu'il y a des hommes bien plus dangereux que les loups » et « qui exhorte la jeune femme à savoir 'rester à sa place', à garder un rôle passif et soumis » – par une héroïne-enfant « délurée », « qui sait parvenir à ses fins en prenant ici aussi la situation en main »¹⁰⁷. Quant au loup, il n'est ni menaçant ni « une métaphore de la sexualité », mais « un personnage infiniment sympathique »¹⁰⁸. Nous verrons que le changement du nom et du caractère de la fillette et la transformation de l'image du loup sont tout aussi importants pour Walker et que l'insertion d'une autre symbolique et de détails modernes, ainsi que la transformation du personnage et de la voix narrative, marquent fortement la version de Broumas. En outre, si la moralité du *Petit Chaperon bleu marine* rejoint, selon Malarte, celle du Petit Poucet de Tournier, il en va de même pour celle de Walker étalée dans son introduction au conte « Little White Riding Hood » : pour tous ces auteurs, « la race la plus dangereuse est la race humaine puisqu'elle est capable de menacer de disparition celle du loup ... et, implicitement, de rompre tout l'équilibre écologique de notre planète »¹⁰⁹.

Le début de la « Belle Histoire de Blanche-Neige » par Dumas et Moissard annonce d'emblée comment ils exploitent les stéréotypes de notre société en

¹⁰⁴ « La Fugue du Petit Poucet » de Michel Tournier dans son ouvrage *Sept Contes*.

¹⁰⁵ MALARTE, C.-L., *op. cit.*, 1990, p. 829.

¹⁰⁶ « Le Petit Chaperon bleu marine » dans leur ouvrage *Contes à l'envers*.

¹⁰⁷ MALARTE, C.-L., *op. cit.*, 1990, pp. 830-831.

¹⁰⁸ *ibid.*, p. 831.

¹⁰⁹ *ibid.*

combinant la formule traditionnelle et des détails modernes pour « transfigurer » le conte connu :

Il était une fois un pays merveilleux où les femmes avaient pris leur revanche sur les hommes, elles pouvaient enfin devenir maçons, plombiers ou champions de boxe et laissaient à leurs maris le soin de torcher les enfants et de reprendre les chaussettes¹¹⁰.

Par contre, tout comme dans le récit traditionnel, l'héroïne reste victime de la jalousie d'une femme du fait de sa beauté supérieure et doit par conséquent s'enfuir dans la forêt. Mais c'est alors que la structure classique est renversée une nouvelle fois, avec un clin d'œil ironique venant de notre univers quotidien : Blanche-Neige devient « le chef de brigands de grands chemins qui vivent dans les bois pour échapper à la dictature tyrannique des femmes qui ont pris le pouvoir »¹¹¹. C'est un mélange de motifs traditionnels et d'innovations qui nous rappelle la championne du peuple, créée par le *Merseyside Fairy Story Collective*, dont le triomphe contre la méchante dictatrice équivaut à la naissance d'une utopie à la Karl Marx.

Autre exemple dans la littérature française : Pierre Gripari, dans son *Patrouille du conte*, non seulement « transfigure » tous les personnages classiques, mais « manipule le contenu des contes pour sensibiliser l'enfant à des questions d'ordre social ou politique et lui faire prendre conscience de l'existence de problèmes de civilisation qui nous touchent tous »¹¹². Ainsi, des personnages comme Blanche-Neige et la Belle au Bois Dormant fusionnent dans des scènes violentes qui se déroulent dans un château maudit et l'ensemble de nouvelles versions se solde par une fin « délirante où la violence éclate de tous côtés, en parfaite opposition au 'happy ending' »¹¹³ caractéristique de bon nombre des contes classiques popularisés qui étaient souvent édulcorés à dessein dès le début du XIXe siècle. Dans son ensemble,

¹¹⁰ DUMAS, P., MOISSARD, B., p. 5, cités dans MALARTE, *op. cit.*, 1990, p. 834.

¹¹¹ MALARTE, C.-L., *op. cit.*, 1990, p. 834.

¹¹² *ibid.*, p. 832.

¹¹³ *ibid.*, p. 833.

« cette littérature s’efforce de faire sortir l’enfant, [le lecteur], des stéréotypes [...] dans lesquels notre société l’enferme trop souvent »¹¹⁴.

Les versions modernes que nous étudierons, en partie en raison de leur petit nombre, ne se prêtent pas à une classification précise et ne se divisent pas parfaitement bien en un groupe « pour enfants » et un autre « pour adultes » (défaut qui pourrait être corrigé dans un travail de plus grande ampleur avec un corpus plus étendu). Premièrement, malgré l’étiquette « féministe » qu’elles portent toutes, les héroïnes que nous rencontrons sont tantôt belles et quelque peu soumises et trouvent le bonheur sous forme de mariage et de richesses, tantôt des filles actives et courageuses qui défient des figures puissantes masculines *et* féminines ; deuxièmement, la leçon ou « moralité » de l’histoire peut porter sur la recherche de l’identité, sur les dangers du monde moderne, sur la destruction de la nature ou sur l’injustice de régimes ou d’institutions oppressifs ; troisièmement, les formules de début et de fin, ainsi que la magie, peuvent être présentes ou non ; enfin, le dénouement peut évoquer un monde utopique ou laisser le lecteur dans un état d’incertitude.

Malgré tout, à notre avis, les contes que nous étudierons présentent des caractéristiques nourries par cette tendance *transfiguratrice*, que nous analyserons plus en détail au cours de ce chapitre. Avec plus ou moins de bonheur, variable qui est liée à la langue et au style, les versions modernes transforment les motifs traditionnels, font passer des messages plus pertinents pour notre réalité moderne et mêlent configurations traditionnelles et références contemporaines dans le but de surprendre, de remettre en question, d’instruire ou de divertir. Dans la mesure où les

¹¹⁴ *ibid.*

contes modernes français ont beaucoup de succès en France¹¹⁵ et où leurs équivalents anglais foisonnent depuis plus longtemps encore, nous estimons qu'il y aurait un lectorat francophone pour des traductions des versions réécrites que nous avons choisi d'analyser.

On peut parfois, selon le conte pris en considération, se demander quel est le lectorat réellement visé. Il est vrai que dans la collection de Zipes¹¹⁶, dont nous avons tiré trois contes modernes, celui-ci fait une distinction (quoique atténuée par ses parenthèses) entre

1) les contes pour enfants, "Feminist fairy tales for young (and old) readers" ; il y en a neuf, y compris "The Moon Ribbon" de Jane Yolen et "Snow White" du *Merseyside Fairy Story Collective* ; et

2) les "Feminist fairy tales for old (and young) readers" ; il y en a sept, dont "Little Red Riding Hood" d'Olga Broumas. Par ailleurs, bien que Zipes semble considérer que les contes de Walker sont destinés en partie aux enfants¹¹⁷, nous verrons, d'une part, que la langue de l'auteure rend parfois la chose difficilement envisageable et, d'autre part, que sa collection semble davantage un mélange des « deux types d'expérimentation » qu'évoque Zipes. Ce que ces deux collections partagent, et ce qui a piqué au départ notre curiosité, c'est le libellé « féministe » ; nous verrons à travers nos analyses dans quelle mesure chaque conte réinterprète le rôle des femmes.

4.2 Une typologie des contes : ressemblances et différences/transformations par rapport aux contes classiques

¹¹⁵ Selon MALARTE, les auteurs dont elle étudie les contes « sont amplement cités par les spécialistes en littérature de jeunesse comme faisant partie aujourd'hui en France des favoris des jeunes lecteurs. Bernard Epin, Jacqueline Held, Rolande Causse ou Jean Perrot soulignent chacun l'intérêt des jeunes pour ce type de lectures. » p. 828.

¹¹⁶ ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), table des matières.

¹¹⁷ ZIPES, J., *op. cit.*, 1997, p. 10.

4.2.1 La paire Cendrillon : “Cinder-Helle” (Walker) et “The Moon Ribbon” (Yolen)

4.2.1.1 “Cinder-Helle” de Barbara Walker¹¹⁸

Structure

Comme tous les contes de l’ouvrage de Walker, la version moderne de « Cendrillon » est précédée d’une introduction. Dans celle-ci, l’auteure explique qu’elle a incorporé une satire de l’Etat féodal et de l’Eglise et restitué divers éléments de versions anciennes¹¹⁹, éléments liés aux religions païennes, à la mythologie grecque, ou à des notions et des symboles qui effrayaient les régimes patriarcaux et la religion chrétienne (l’adoration de déesses par des populations indigènes et rurales, le flux menstruel et la sorcellerie qui en faisait usage, etc.). Le conte même commence par la formule « il était une fois » qui situe le récit à une époque où la Déesse des Enfers¹²⁰ et ses prêtresses étaient vénérées avant d’être supplantées de force par les prêtres (hommes) pour ensuite voir leur religion abolie par le roi. L’héroïne est la fille d’une des prêtresses et porte l’un des noms de la Déesse ; la belle-famille dont elle devient victime, tout comme Cendrillon, après la mort de sa mère, comprend sa belle-mère Christiana et ses belles-sœurs, Nobilita et Ecclesia. Le père constitue un clin d’œil à l’homme d’affaires stéréotypé – de même qu’une étrange intrusion de modernité au début d’une histoire qui se veut la célébration des religions païennes – décrit par un langage qui relève tout autant du cliché. Il est « souvent loin en voyage

¹¹⁸ WALKER, B.G., *Feminist Fairy Tales*, 1996, pp. 189-196. Voir annexes.

¹¹⁹ p. 189. Elle se réfère, notamment, à une version allemande dans laquelle la tombe de la mère morte joue un rôle important, version qui correspond à la traduction anglaise du « Cendrillon » des frères Grimm que nous avons incluse en annexe.

¹²⁰ Les mystères d’Éleusis dont il est question dans l’introduction faisaient partie d’un culte consacré à Déméter et à sa fille Perséphone ; selon le mythe, cette dernière a été enlevée par Hadès pour devenir la *reine des Enfers*. Le nom de l’héroïne, dérivé du nom d’une Déesse comme nous l’explique l’écrivaine, justifie également cette traduction (nom lié à “Hell” en anglais).

d'affaires », « toujours préoccupé par ses propres affaires » et obligé de « gagner beaucoup d'argent pour satisfaire les besoins de sa nouvelle famille excessivement avare »¹²¹.

Certains aspects des versions classiques popularisées, tels que le jeu de beauté et de jalousie, les cendres inspirant le prénom de l'héroïne, la tombe de la mère, sont présents. En revanche, le bal est transformé en un festival à l'honneur des anciennes déesses – dont le nom correspond à une fête préchrétienne qui a perduré longtemps chez les Celtes de Grande-Bretagne et dans les traditions païennes nord-européennes avant que sa signification ne soit transformée par le calendrier chrétien –, où le prince choisira la Reine de la moisson¹²² qui deviendra sa véritable épouse. La maltraitance que subit Cinder-Helle de la part de ses belles-sœurs, verbale dans les versions classiques popularisées, devient physique ici, lorsqu'elle exprime le souhait d'aller au bal, et que sa belle-famille la force à contribuer aux préparatifs. Par ailleurs, la transformation de la citrouille en carrosse est maintenue, mais prend un autre aspect : l'objet apparaît pour la première fois lorsque l'héroïne l'utilise pour préparer un charme qu'elle portera en offrande à la tombe de sa mère, présidée par un saule ; la citrouille représente « la brillante lune orange de la moisson »¹²³.

Les propos de la mère, qui parle directement à Cinder-Helle, au lieu d'être simplement représentée par l'arbre, par un oiseau (comme chez les frères Grimm) ou par la marraine (comme chez Perrault), constituent un mélange étrange et relativement surprenant. Ainsi, cette mère/tombe/arbre qui évoque des versions plus anciennes, populaires, se réfère à sa propre magie comme étant celle des *fées*, alors que ces figures sont plus présentes chez Perrault et jusque dans les versions popularisées par

¹²¹ WALKER, p. 191 ; nos traductions.

¹²² p. 192 ; notre traduction. Comme le nom du bal correspondrait à « la fête de la moisson », le titre de « Reine de la fête de la moisson » nous a paru trop long.

¹²³ p. 193 ; notre traduction.

les médias : « les dons des fées s'évanouissent à minuit ! »¹²⁴. Parallèlement sont évoquées, plus conformément aux versions populaires, des croyances païennes (« tu es dans la phase finale de ton cycle lunaire, et donc tu possèdes de la magie »¹²⁵) et des « ingrédients » des enchantements tout aussi terrestres, champêtres, que ceux qu'utilise la marraine dans le conte de Perrault et dont les transformations sont décrites de manière aussi détaillée – si ce n'est plus encore – que chez Perrault. De plus, le rubis et d'autres pierres précieuses rouges, rappelant le sang menstruel et donc la fertilité et la puissance spirituelle féminine, sont omniprésents. Ainsi, nous retrouvons la citrouille qui devient beau carrosse, qui « grandit encore et encore, se dotant de roues et d'essieux, de portières et de fenêtres, pour devenir un splendide carrosse doré, élégamment aménagé à l'intérieur » ; « deux toiles d'araignée de la grange » qui « se transformèrent en une magnifique robe de bal avec son manteau assorti, en soie gris-argenté, somptueusement orné de rubis étincelants formés des gouttes de sang coagulées » ; deux « gouttes de rosée » qui « se changèrent en délicates pantoufles de cristal¹²⁶, parfaitement à sa taille et parées, elles aussi, de rubis » ; un « morceau de charbon de l'âtre » qui « vola en petits éclats qui se renchaînèrent en un collier de perles noires » ; un « ver de terre » qui devint un bracelet doré en forme de serpent¹²⁷ avec des yeux de rubis » ; « une bougie » qui « se métamorphosa en diadème doré et, comble d'élégance, incrusté de rubis gros comme

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ *ibid.* Il nous semble nécessaire d'étoffer ici, « période/temps de lune » étant trop littéral et opaque, « cycle lunaire » indiquant toute une période, trop longue et ne correspondant donc pas à celle des règles, située en fin de cycle et de courte durée, dont parle la mère.

¹²⁶ Non pas de verre comme chez Perrault, ni « brodées de soie et d'argent » puis « dorées » comme chez Grimm.

¹²⁷ Dans de nombreuses traditions païennes au travers des cultures du monde, le serpent revêt un symbolisme riche ; lorsqu'il a une connotation positive, il peut représenter sagesse et fertilité ; il peut être gardien des temples ou des lieux sacrés, ou gardien de la Belle, l'héroïne d'une légende ; il peut être associé à une déesse. Certains voient dans la tentation d'Eve par le serpent et la chute de l'homme dans la Bible l'histoire de l'usurpation du culte de la Déesse par la patrie (voir McELVAINE, R.S., *Eve's Seed : Biology, the Sexes, and the Course of History*, McGraw-Hill, New York, 2001, p. 100).

des noix »¹²⁸ ; une souris qui « se convertit en cocher, pompeux et perruqué, dont la somptueuse veste de velours grise arborait des boucles écarlates »¹²⁹ ; enfin, « les six scarabées » qui « grandirent jusqu'à devenir six magnifiques chevaux noirs qui se ressemblaient comme des gouttes d'eau, attelés par des traits d'or et de daim, sertis de cornalines et de grenats rouges »¹³⁰.

Par la suite, l'épisode se déroulant au palais est beaucoup plus bref que dans les deux versions classiques popularisées, où le bal dure plusieurs jours et où l'on apprend les détails du va-et-vient de Cendrillon et de ses changements vestimentaires. La rencontre et l'interaction avec le prince sont, en fait, tout aussi schématiques et vides de substance que dans les versions classiques popularisées, constituant une simple reprise de ces dernières. S'ensuivent le choix de Cinder-Helle comme Reine de la moisson par le prince, le rite païen de la pantoufle et du sceptre (souligné par l'auteure dans son introduction comme étant un symbole du rapport sexuel et du mariage sacré) puis la fuite de Cinder-Helle, immédiatement après cette cérémonie, lorsqu'elle se rappelle l'avertissement de « l'esprit de sa mère »¹³¹. Ses accoutrements reprennent leur première forme¹³² ; elle court, nue, à la maison, où elle remet ses « méchants habits » tout comme dans les versions de Perrault et des frères Grimm¹³³.

Ici, de nouveau, le rite est au centre : les belles-sœurs se moquent du concept de « la mariée symbolique » et du « mariage en blanc », alors que le prince cherche la fille qui puisse porter la pantoufle « préservée par le contact magique du sceptre »,

¹²⁸ WALKER, p. 193 ; nos traductions.

¹²⁹ Rat chez Perrault et absent du conte des frères Grimm, cette souris est une belle interprétation du cocher, d'autant plus heureuse que son apparence rappelle les grandes moustaches (Perrault) et que l'allitération des adjectifs "pompous" et "periwigged", qui accompagne bien son air présomptueux, peut être reproduite en français.

¹³⁰ WALKER, pp. 193-194, nos traductions.

¹³¹ p. 194 ; notre traduction.

¹³² Langage de Perrault (p. 83).

¹³³ "Old grey bedgown" (p. 177), "dirty clothes" (p. 182) et "grey gown" (pp. 183, 185) chez Grimm ; « méchants » (pp. 80, 86) ou « vilains habits » (p. 82) chez Perrault.

« car ils sont déjà mariés par le rite du sceptre »¹³⁴. Comme dans la version des frères Grimm, c'est lui, et non pas son représentant (comme chez Perrault), qui visite toutes les maisons. Lorsqu'il arrive chez Cinder-Helle, les belles-sœurs essaient de l'impressionner avec leurs connaissances, culture, et possessions, essayant de faire valoir ainsi des caractéristiques qui rappellent au lecteur l'Eglise et l'Etat. Toutefois, le prince ne les trouve pas intéressantes et souhaite que Cinder-Helle essaie la chaussure, qui lui « allait comme un gant »¹³⁵.

Enfin, contrairement à la bienséance des versions littéraires popularisées¹³⁶, Cendrillon reste sale et le prince et elle se salissent avec joie et humour ; leur union officielle représente l'occasion de rétablir le culte de la déesse, de rendre le saule sacré et d'effectuer une transformation des femmes de la belle famille qui équivaut à des réformes et des améliorations des institutions patriarcales dont elles sont l'allégorie. Enfin, la dernière phrase est un clin d'œil du narrateur : « Et le Prince Populo et la Princesse Helle vécurent heureux, *bien sûr* »¹³⁷.

Personnages

Avec le thème des croyances païennes qui valorisaient les caractéristiques et la magie de la femme, les allégories, Nobilita, Ecclesia et Christiana, sont porteuses de sens pour le lecteur adulte et marquent la plus grande transformation effectuée par cette version. En effet, la méchanceté, la jalousie et l'avarice de ces personnages dans les versions littéraires popularisées servent ici à construire une parodie qui critique de manière acerbe l'aristocratie et la religion chrétienne de l'époque-même où ces contes

¹³⁴ WALKER, p. 195 ; notre traduction.

¹³⁵ Expression identique à celle des frères Grimm (p. 186) ; nous préférons éviter la comparaison avec la cire de Perrault (p. 87), d'autant que l'expression « aller comme un gant » est plus parlante pour le lecteur francophone.

¹³⁶ Voir GRIMM, version en anglais, p. 186.

¹³⁷ WALKER, p. 196 ; notre traduction, notre emphase.

littéraires sont nés. Ainsi, la version réécrite remplit la fonction des contes qui est de représenter symboliquement les problèmes de la société, d'une société donnée, et de proposer des solutions pour les résoudre. La belle-mère, Christiana, symbolisant le christianisme, est « arrogante et cupide » ; la première belle-soeur décrite, Nobilita (ou la noblesse), « prenait de grands airs, s'habillait des meilleurs soies, satins et hermines, passait ses journées à donner des ordres et portait des armes¹³⁸ – des fouets et des poignards – pour faire respecter ces ordres »¹³⁹. Ecclesia, que le lecteur adulte reconnaîtra comme symbole de l'Eglise,

dédaignait les armes et feignait une modestie pieuse, mais elle était tout aussi friande de beaux atours que sa sœur, si ce n'est plus encore. Intelligente et fortement encline au sadisme, elle punissait les « péchés » de Cinder-Helle avec une cruauté tellement inventive que la pauvre fille en était venue à préférer les mauvais traitements quotidiens de Nobilita¹⁴⁰.

Les deux sœurs, moins belles que l'héroïne et donc jalouses – motifs qui restent inchangés par rapport aux versions classiques popularisées – l'accablent d'insultes et de violence, symbolisant en même temps le rejet du culte des déesses, de la magie des sorcières et des croyances païennes. Ainsi,

« Tes feux sont éteints [...]. Ta mère était une sorcière, ta vieille Déesse est morte et tu n'es qu'une cendrillon »¹⁴¹.

[L]es deux sœurs se jetèrent sur elle, la giflèrent, la pincèrent, lui tirèrent les cheveux et, enfin, la poussèrent hors de la pièce. « Retourne à tes cendres, fille de vieille sorcière, va ! » hurla Ecclesia.¹⁴²

Toutes les trois dénigrent Cinder-Helle devant le prince : « c'est une moins que rien, une fille de cuisine » ; « une domestique, sale et paresseuse » ; « une simple

¹³⁸ Nous réaménageons la syntaxe ici, pour n'avoir qu'une phrase, les éléments se liant logiquement et plus harmonieusement, à notre avis, que dans l'original.

¹³⁹ WALKER, p. 191; nos traductions.

¹⁴⁰ pp. 191-192 ; notre traduction.

¹⁴¹ p. 192 ; notre traduction. Etant donné que le surnom anglais est propre à cette histoire, le nom provenant du conte de Perrault, également particulier à son histoire, convient parfaitement ici.

¹⁴² *ibid*, notre traduction. Le passage est difficile à traduire, car le terme "spawn" est d'un niveau de langue élevé au sens premier, mais il peut également être péjoratif. « Progéniture » étant trop long, nous avons opté pour le « va » final afin de restituer le ton insultant sans rendre l'expression trop longue.

paysanne, une souillon »¹⁴³. On trouve ici une partie de l'allégorie de la persécution par l'Eglise des populations de tradition païenne qui ne connaissaient pas le culte du « seul vrai Dieu ». En revanche, la description des prétentions des sœurs au cœur du prince et du destin des trois membres de la belle famille ont pour effet de décrier les institutions de la noblesse, de l'Eglise et du christianisme, ramenant le conte en quelque sorte à ses racines populaires. D'abord, ce sont des figures (des institutions) hautement vaniteuses et vindicatives :

Chacune [des sœurs], attisée par sa jalousie, souhaitait éclipser l'autre. [...] Nobilita déclara qu'avec son port de reine et sa fierté elle serait, naturellement, l'élue du prince. Ecclesia prétendit qu'elle seule incarnait toutes les vertus et que si le prince manquait de la choisir, il serait damné.¹⁴⁴

Ensuite, nous voyons leur incapacité à séduire, à combler le prince (le peuple), qui leur préfère une autre, belle dans sa simplicité et dans sa proximité à une magie terrestre :

Tout comme de nombreuses dames de la compagnie, Nobilita et Ecclesia enrageaient de l'avènement de cette belle inconnue qui monopolisait les attentions du prince. Elles regardèrent, impuissantes, grinçant des dents tandis que le prince annonça que, pour la Reine de la moisson, son choix s'était porté sur cette demoiselle inconnue.¹⁴⁵

Nobilita sortit un album de portraits des membres illustres de sa famille. Ecclesia énuméra ses actions charitables et ses exploits spirituels. Les deux s'efforcèrent de l'éblouir par leur érudition, par leurs goûts cultivés et par leur patronage des arts.

Mais¹⁴⁶ le prince ne fut pas particulièrement impressionné. Au cours des jours précédents, il avait eu l'occasion¹⁴⁷ de regarder un grand nombre de demoiselles ; finalement, ces deux-là ne lui semblaient en rien supérieures à la moyenne et peut-être même moins intéressantes que la plupart.¹⁴⁸

¹⁴³ p. 195; nos traductions.

¹⁴⁴ p. 193 ; notre traduction.

¹⁴⁵ p. 194 ; notre traduction.

¹⁴⁶ p. 195 ; notre traduction ; le français préfère les connecteurs à la juxtaposition anglaise.

¹⁴⁷ *ibid.*; notre traduction ; nous étoffons ici pour insister sur la différence entre see/look at, voir/regarder.

¹⁴⁸ *ibid.*; notre traduction ; ajout d'adverbe de temps et réaménagement de la syntaxe pour enlever le caractère haché de l'anglais.

Enfin, nous assistons à la transformation de ces institutions, qui seront réformées, domptées ou vaincues. Tout d'abord, le sort de Nobilita démontre que richesse et raffinement ne vont pas nécessairement de pair :

[Cinder-Helle] fit de Nobilita la secrétaire et compagne de la duchesse la plus riche de toutes les provinces, qui était aussi la femme la plus dure, la plus grossière, la plus brusque, la plus mal embouchée, la plus rustre et la plus indomptable à cheval, de toutes les dames du royaume¹⁴⁹. Nobilita finit par abandonner son afféterie pour enfin ressembler quelque peu à une personne authentique. De plus, Princesse Helle força Ecclesia à se montrer enfin à la hauteur de sa prétendue piété en l'obligeant à faire vœux de pauvreté et à soigner les malades. En fin de compte, Ecclesia apprit à se sentir utile dans la vie terrestre et devint une personne sincère, presque une sainte. Quant à Christiana, elle mourut insatisfaite.¹⁵⁰

En ce qui concerne le Prince Populo, nous nous limiterons au fait que la traduction de son nom soulève une question intéressante. Tout d'abord, étant donné que « populo » est placé en apposition (rappelant « de populo » ou « du peuple ») et compte tenu du caractère du prince et du lien établi dans le récit entre lui et le culte de la déesse à travers le bal et son union avec Cinder-Helle, nous ne pensons pas qu'il s'agisse ici du verbe latin *populari* qui signifie « ravager », « dévaster » mais plutôt d'une forme du substantif « populus ». Selon une de ses acceptions, « populus » désigne le peuple, le public ou la foule. Cependant, selon nos recherches, ce mot véhicule généralement une connotation péjorative en français tandis que ce n'est pas le cas en anglais¹⁵¹. Malgré ce fait, nous avons décidé de garder le nom dans la traduction française pour maintenir la continuité avec les autres noms propres du conte : ils renvoient tous directement à la langue latine indépendamment de la langue dans laquelle le conte est rédigé.

¹⁴⁹ L'expression anglaise, bien qu'elle comporte le terme, aujourd'hui anglo-saxon, de “county”, sert surtout à accentuer la notoriété du personnage. C'est pourquoi il est plus important d'insister sur une étendue géographique que de traduire le mot par son équivalent français « comté ». Par ailleurs, nous avons employé « toutes les provinces » en début de citation pour pouvoir utiliser « royaume », plus concis, en position finale.

¹⁵⁰ WALKER, p. 196 ; nos traductions.

¹⁵¹ *Le Petit Robert sur CD-Rom* ; *Le Grand dictionnaire terminologique* en ligne ; *Cassell's New Latin Dictionary*, 1959 ; *Le Grand Gaffiot Dictionnaire Latin-Français*, 2000.

Enfin, Cinder-Helle est, à notre avis, un personnage décevant, étant donné que les récits du livre de Walker se veulent « féministes » et étant donné que cette auteure a été saluée par la critique pour sa « perspective explicitement féministe » et pour sa « transformation des contes selon les conceptions actuelles de ce qui est adapté au lecteur enfant »¹⁵². En réalité, bien que Cinder-Helle représente les traditions païennes que l'écrivaine souhaite revaloriser et bien que ce soit Cinder-Helle qui restaure le culte de la Déesse et qui « réforme » ses belles-sœurs à la fin du récit, elle reste tout aussi caricaturale et tout aussi passive que son homologue des versions classiques popularisées. En effet, même si elle insiste deux fois sur son droit à aller au bal, elle est la « belle » et « pauvre » victime de sa belle-famille¹⁵³ ; elle pleure, elle suit à la lettre les indications de « la voix de l'arbre » et dépend entièrement de son aide¹⁵⁴ ; suite à une rencontre brève et vide de substance, elle est choisie par le prince pour sa beauté¹⁵⁵, même si l'insertion du rite du sceptre et de la pantoufle modifie la scène ; c'est grâce à la « détermination » du prince¹⁵⁶ qu'elle est retrouvée et grâce au pouvoir qu'il lui confère à travers le mariage qu'elle peut intervenir dans le sort de sa belle-famille. Enfin, bien que le narrateur donne une tournure ironique à la formule finale¹⁵⁷, le mariage reste l'étape ultime et la plus haute récompense de l'héroïne et nous n'apprenons rien sur la vie qui suit celui-ci (voir la critique de Lieberman, plus haut). En somme, c'est une héroïne qui n'est ni digne de la qualification de « figure féministe » ni efficace en tant que symbole des thèmes clefs de la réécriture.

Intertextualité

¹⁵² ZIPES, J., *op. cit.*, 1997, p. 10 ; notre traduction.

¹⁵³ WALKER, p. 192.

¹⁵⁴ pp. 193-194.

¹⁵⁵ p. 194.

¹⁵⁶ p. 195.

¹⁵⁷ p. 196.

Comme nous l'avons fait valoir plus haut, l'introduction fait directement référence à des versions précédentes. De plus, de nombreux motifs du récit (la mère morte, la belle famille et sa manière de maltraiter l'héroïne, les transformations magiques, le bal, l'essai de la pantoufle, le mariage, etc.) reprennent ceux des versions classiques popularisées. Ce conte n'est donc pas conçu pour être autonome. Les noms propres et l'intrigue sont façonnés pour nous rappeler que les versions réécrites s'inscrivent dans une continuité historique et littéraire et visent à revaloriser les thèmes anciens. D'une part, l'auteure cherche à raviver des traditions et des motifs correspondants qui célébraient la femme et qui étaient le reflet de religions préchrétiennes, caractéristiques qui ont été supprimées dans les contes classiques popularisés ; d'autre part, elle dresse une critique des structures sociales patriarcales qui ont supprimé ces traditions et qui sous-tendent les versions classiques popularisées.

Nous regrettons que, malgré les critiques, amusantes et efficaces, des institutions, l'héroïne elle-même reste schématique et passive. Elle n'est pas l'ambassadrice que l'on souhaiterait voir pour incarner et revaloriser la symbolique mystique des femmes dans les systèmes de croyances païens.

Moralité (définition du bien et du mal)

Le régime presque matriarcal et païen qui est présenté au début du conte, ainsi que les éléments qui lui sont associés (le culte de la Déesse, le rôle pacifique et équilibrant et les nombreuses responsabilités des prêtresses dans la société, le pouvoir magique du sang menstruel, le saule qui est la prêtresse-mère réincarnée, ainsi que le rituel du sceptre et de la pantoufle) sont les principaux aspects explicitement mis en valeur par l'écrivaine. Ils représentent ainsi les forces du bien dans le conte. S'ajoutent

tout naturellement à cette liste les personnages que sont le Prince Populo et Cinder-Helle puisque, même s'ils restent peu développés, le prince symbolise « le pouvoir politique urbain du christianisme médiéval » qui laisse une place à « la puissance spirituelle de l'adoration païenne de l'ancienne Déesse »¹⁵⁸ de par sa Fête de la moisson¹⁵⁹ et son union sacrée avec Cinder-Helle¹⁶⁰ ; l'héroïne porte l'un des noms de la Déesse des Enfers¹⁶¹, un nom sacré ; c'est aussi elle qui connaît au bout du compte le sort heureux type de l'héroïne de conte de fées ; c'est encore elle qui rétablit le culte de la Déesse et ses symboles ; et, enfin, c'est elle qui force les belles-sœurs à se réformer¹⁶².

Ces belles-sœurs et leur mère font partie des forces du mal, tout comme dans les versions classiques popularisées, mais elles revêtent une autre signification de par la manière, très astucieuse à notre avis, dont l'auteure fait d'elles l'allégorie de l'Eglise, de la noblesse et de la religion chrétienne : leur cupidité, leur jalousie, leur violence et leurs prétentions sont décrites en détail et magnifiées pour rappeler les abus des institutions du régime patriarcal, « force du mal » par excellence selon l'auteure puisque ce système a supplanté, par la force armée, le bon, noble et paisible régime de la Déesse et puisqu'il entretient des tabous et des superstitions « absurdes » au sujet du sang menstruel, témoignant de son « horreur » infondée de la puissance spirituelle féminine¹⁶³. Enfin, tout comme les antagonistes classiques, ces femmes subissent une punition qui équivaut au triomphe du bien contre le mal et, simultanément, à une célébration des motifs païens présents dans les contes antérieurs aux contes littéraires popularisés.

¹⁵⁸ p. 189 ; nos traductions.

¹⁵⁹ p. 192.

¹⁶⁰ p. 194.

¹⁶¹ p. 191.

¹⁶² p. 196.

¹⁶³ p. 189.

Fonction

Comme nous l'avons déjà fait valoir, ce conte se veut une forme de retour aux sources : une occasion pour l'auteure de redonner la vie à des motifs et des symboles qui dépeignaient la femme de manière positive, mais qui ont été supprimés ou discrédités par un courant littéraire voulant « corriger » l'art du conte en y célébrant l'idéologie de la société patriarcale, féodale et chrétienne dans laquelle il s'inscrivait. Autrement dit, comme nous l'avons signalé, le récit réécrit représente symboliquement des aspects de la société pour les remettre en question et pour proposer des solutions (ici, utopiquement, une réformation allégorique des institutions critiquées). Néanmoins, le conte manque partiellement à sa fonction déclarée de version féministe, pour les raisons exposées plus haut. Plus précisément, bien que les traditions anciennes évoquées aient valorisé la femme et bien que l'incorporation de l'allégorie s'avère très efficace, puisque l'un des buts du féminisme est que la littérature se libère des rôles désuets de la femme (voir notre discussion du féminisme dans l'histoire du conte), cette version, en évoquant une époque lointaine et en préservant une héroïne et une fin schématiques ne propose pas, à notre avis, une option féministe entièrement convaincante pour remplacer le conte classique.

4.2.1.2 “The Moon Ribbon” de Jane Yolen¹⁶⁴

Structure

Le début de ce conte, “There was once”, l'absence de marqueurs spatiotemporels précis (on rencontre plusieurs fois « un jour », ou « une nuit ») et les éléments fantastiques et magiques servent tous à nous placer dans un espace lointain

¹⁶⁴ YOLEN, J., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), pp. 81-87. Voir annexes.

et atemporel comme le font les contes classiques popularisés, alors que la phrase finale, « jusqu'à aujourd'hui même »¹⁶⁵, nous ramène à notre espace-temps réel. La mère défunte fait sa réapparition sous une autre forme, tout comme dans certaines versions classiques¹⁶⁶ et constitue un fil conducteur important ; enfin, le conte équilibre à merveille action, description et dialogue direct.

En effet, l'intrigue, qui atteste une riche imagination, est tissée de manière très logique, de façon à pouvoir plaire tant aux enfants qu'aux adultes. Ainsi, dans la première partie¹⁶⁷, la façon dont la fille trouve le ruban est logique – elle nettoie un bureau dans la maison – comme l'est aussi sa réaction (tristesse), qui dévoile les attributs singuliers du ruban ; ce dernier sera systématiquement associé au clair de lune. Vient ensuite l'interruption brusque, accompagnée de dialogue, des « antagonistes », les femmes de la belle-famille, suivie d'un petit quiproquo habile qui surprend tant la protagoniste que le lecteur : la vie de la figure principale va empirer malgré ses attentes. Suit une étape¹⁶⁸ dont la structure sera reproduite deux fois, avec l'incorporation de changements clés, ayant pour double effet 1) de créer un parallélisme et une continuité et 2) de faire avancer l'histoire. L'étape en question commence par une description de la scène, des pleurs de l'enfant et de la transformation du ruban en rivière, et introduit les paroles rimées prononcées par une voix féminine. La fille est ensuite transportée dans un pré, trouve une maison et un paysage qui lui rappellent son logis, mais où tout semble irréel, même non vivant, et où la poignée en cristal d'une porte se détache dans sa main, cristal qui représentera l'accès au savoir, à l'amour et au réconfort. Le clair de lune est omniprésent, lié au

¹⁶⁵ p. 87 ; notre traduction.

¹⁶⁶ La littérature mentionne plusieurs exemples de mère réincarnée ; nous avons déjà évoqué la traduction anglaise des frères Grimm (voir annexe), où l'arbre que Cendrillon plante sur la tombe de sa mère, et le petit oiseau blanc qui s'y perche, exaucent les souhaits de la fille.

¹⁶⁷ YOLEN, pp. 81-82.

¹⁶⁸ De la page 82 en bas, "one night", à la page 84, "their new riches".

ruban et au paysage, aux femmes et aux différents stades de leur développement. Ici, lorsque la fille entre dans une petite salle, elle voit « un globe rond et blanc suspendu au plafond comme une lune pâle, blafarde »¹⁶⁹, symbole de la première étape dans le développement de l'héroïne. L'échange verbal entre la fille et la dame vêtue de blanc qu'elle y rencontre est le suivant :

- « Bienvenue, ma fille, dit-elle.
- Etes-vous ma mère? demanda Argenta¹⁷⁰ avec émerveillement, car pour le peu qu'elle se souvenait de sa mère, elle ne se rappelait personne d'aussi majestueux que cette dame.
- Je le suis si tu fais en sorte que je le sois, fut la réponse.
- Et comment dois-je faire ? demanda Argenta.
- Donne-moi ta main. »

Pendant que la dame parlait, elle semblait s'éloigner, et pourtant elle ne bougeait pas du tout. C'était le sol entre elles qui se mouvait et se craquelait. Bientôt, elles furent séparées par un gouffre étendu, si noir qu'il semblait sans fond.

- « Je n'y arrive pas », dit Argenta.
 - Tu dois essayer, répondit la dame.
- Alors, Argenta, la poignée en cristal serrée contre sa poitrine, fit un grand bond. Mais c'était trop loin. Lorsqu'elle retomba, elle entendit une voix féminine, derrière elle, devant elle et tout autour d'elle, une voix chaleureuse qui la félicitait :
- « Très bien¹⁷¹, ma fille, tu es à mi-chemin de chez toi. »¹⁷²

Enfin, Argenta est déposée chez elle, la poignée transformée en joyau et la rivière redevenue ruban. Sa belle famille s'empare du joyau mais ne veut rien croire de son aventure.

Dans la deuxième partie¹⁷³, le ruban affiche les mêmes caractéristiques et le processus de sa transformation s'engage à nouveau. Cependant, la situation est différente : c'est Argenta qui récite les paroles rimées, le ruban devient une grande route, la voie « de transport » dépend de *l'action* de la fille pour entamer son propre

¹⁶⁹ YOLEN, p. 83 ; notre traduction.

¹⁷⁰ Pour cadrer avec "Sylva" qui, en anglais, rappelle "silver" et fait référence à la couleur récurrente – le gris ou l'argenté – dans l'histoire (dans le ruban, et dans les cheveux, les yeux, de Sylva et de la grande dame). Malheureusement, ce choix entraîne la perte d'un deuxième lien symbolique entre le nom propre et un élément important des contes de fées, la forêt : *sylva* signifie « forêt » en latin.

¹⁷¹ « Bravo » étant trop exclamatif, « bien fait » trop littéral.

¹⁷² YOLEN, p. 84 ; notre traduction.

¹⁷³ De la page 84 en bas, "Sylva sat", à la fin de la page 86, "what you say".

mouvement. Le paysage et la lune sont encore liés, mais maintenant, la lumière colore l'environnement et le corridor qui étaient statiques et sombres. On remarque d'autres transformations importantes : les sons et les odeurs sont apparents ; le visage d'Argenta a changé et elle est devenue plus consciente et plus déterminée ; le globe est maintenant « aussi brillant que la pleine lune d'automne », saison de la moisson, de la plénitude, et symbole de la maturité de l'héroïne ; bien que leur dialogue revête la même structure, la dame l'appelle « sœur » et l'épreuve subie par Argenta l'instruit sur l'amour et la volonté plutôt que sur l'effort. Argenta est transformée physiquement et intellectuellement ; ce n'est plus une fille. Enfin, l'étape se termine à nouveau par l'intervention de la belle-famille, mais, cette fois, Argenta n'offre pas ce qu'elle possède, et ne révèle pas tout ce qu'elle sait.

Enfin, dans la troisième partie¹⁷⁴, c'est la belle-mère qui déclenche la transformation du ruban. Remarquons, d'abord, que ce n'est plus la lune, mais le soleil qui préside à l'action, suggérant un autre pouvoir, un autre enjeu, et les mots qui décrivent ce processus ont pour la première fois une connotation négative, qui semble présager le mauvais sort de la belle-famille : le ruban ne « scintillait », ne « brillait », n' « ondulait », ne « miroitait » plus « sous le clair de lune », mais « rougeoyait comme s'il était illuminé par une flamme froide », « se tortillait et frémissait sous le soleil »¹⁷⁵. La couleur, la *direction* et le degré de *mobilité* de la voie de transport changent également : « un escalier rouge-argenté » (structure statique, contrairement à la rivière et, en l'occurrence, à la route, et qui mène droit à une fin mauvaise et inéluctable) « qui descendait sous la terre »¹⁷⁶.

¹⁷⁴ p. 87.

¹⁷⁵ Malheureusement, aucun verbe français ne reproduit les mouvements et les sons désagréables ("wr") qui rappellent l'action d'un serpent. Nous avons opté pour "frémir" pour le deuxième verbe parce qu'il peut évoquer le chaud et le froid (le soleil et une flamme froide) ainsi qu'une agitation morale (celle du ruban qui prépare la punition des trois dames).

¹⁷⁶ YOLEN, p. 87 ; notre traduction.

Pour conclure, tout comme dans les versions classiques popularisées, l'héroïne du conte de Yolen fait preuve d'une bonté constante, tentant même de sauver sa belle-famille ; cette dernière, comme c'est le cas à la fin des versions en anglais que nous avons consultées et contrairement à ce qui se passe dans celle de Perrault, sera néanmoins punie pour sa méchanceté et son avarice. Un autre rapprochement que l'on peut faire, et qui empêche peut-être cette version moderne d'être résolument progressiste est qu'elle se termine par une formule de fin heureuse et comportant un mariage. Néanmoins, ni le mariage, ni aucune étape de l'histoire, n'est orchestré par un personnage masculin ; de plus, nous estimons que l'important est ici le réconfort et le contentement que trouve Argenta de par le lien continu avec sa mère, la naissance de son propre enfant, une *fille*, et la tradition du ruban tissé de cheveux argentés et du *savoir* qu'Argenta préserve en les transmettant à sa fille. Autrement dit, si la fin est heureuse, elle est loin d'être simpliste, et elle met l'accent, comme le font d'autres versions modernes, sur la femme, son développement et la continuité entre générations féminines.

Personnages

Puisque la belle-famille qui figure dans cette version ne présente pas de grandes différences par rapport aux figures homologues de « Cendrillon », nous privilégierons ici une discussion des personnages clefs : Argenta et la « grande dame ».

Dès la première ligne, Yolen semble répondre directement à la critique de Lieberman à l'encontre des contes littéraires popularisés concernant leurs héroïnes, à savoir qu' « il n'y a aucun exemple d'un modèle hybride, à savoir, des filles

quelconques mais de bon caractère »¹⁷⁷ : dans ce conte, « il était une fois une fille ordinaire mais de bon cœur »¹⁷⁸. A part son manque de beauté, elle ressemble tout à fait à Cendrillon, au début de l'histoire : sa mère meurt, elle devient la domestique de sa belle-mère et ses deux belles-sœurs, elle ne se plaint pas et se contente de vivre dans la maison de sa mère morte, pleure amèrement en cachette, ne s'enfuit pas et reste obéissante même quand sa vie empire. Autrement dit, c'est une fille bien soumise et passive, qui le reste lors de la première transformation du ruban et qui attend qu'une force extérieure intervienne pour changer sa vie :

« Maintenant qu'Argenta possédait le ruban argenté, elle croyait que sa vie s'améliorerait »¹⁷⁹ ; « elle croyait que la rivière emporterait son chagrin »¹⁸⁰. Elle est « portée », « déposée », elle ne laisse pas de marque et ne fait pas de bruit dans son environnement comme si elle n'existait même pas ; elle a peur de parler, peur de frapper, peur de prendre une décision¹⁸¹.

En revanche, ce premier voyage sur la rivière marque le début d'une évolution importante qui différencie Argenta de Cendrillon. A partir de son arrivée dans la maison mystérieuse, le personnage commence à changer ; ses épreuves peuvent être interprétées comme les étapes métaphoriques de la construction de l'identité et du savoir d'un être *actif* ou du passage à l'âge adulte. Elle « tira brusquement » la poignée de la porte ; « elle aurait pleuré alors, mais sa colère l'arrêta ; elle martela la porte de coups de poing »¹⁸². Ensuite, elle apprend à *essayer*, à faire des efforts, même si elle risque d'échouer (comme lors de sa tentative de traverser le gouffre) et en est récompensée : « elle entendit une voix féminine, derrière, devant et tout autour d'elle,

¹⁷⁷ LIEBERMAN, M. K., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 188 ; notre traduction.

¹⁷⁸ YOLEN, p. 81 ; notre traduction.

¹⁷⁹ p. 82 ; notre traduction.

¹⁸⁰ p. 83 ; notre traduction.

¹⁸¹ *ibid.*

¹⁸² *ibid.*

une voix chaleureuse qui la félicitait »¹⁸³ ; « aussitôt qu'elle eut commencé à marcher par ses propres moyens, la route avançait, aussi » ; lorsqu'elle « travers[e] le pré d'un *pas décidé* »¹⁸⁴, le monde autour d'elle s'active, s'éveille et devient appréhendable par les sens parce qu'elle en prend conscience ; contrairement à ce qui se passe lors de sa première visite dans la maison, le reflet de son visage est changé, paraît plus âgé, ayant pris les mêmes traits que ceux de la dame ; et Argenta est maintenant capable de rompre le silence¹⁸⁵. En outre, elle n'est plus « fille », mais « sœur » de la dame¹⁸⁶.

L'évolution d'Argenta se complète par des leçons importantes de réflexion, d'amour et, surtout, de volonté, leçons qui sont absentes de l'histoire de Cendrillon. Premièrement, le désir de pleurer cède à la réflexion puis à l'astuce : « elle aurait pleuré, alors, mais une idée lui vint soudain à l'esprit » ; « lorsqu'elle le dit, elle sut que c'était vrai »¹⁸⁷ ; « elle ne fut pas dupe du ton de sa belle-mère »¹⁸⁸. Deuxièmement, c'est en donnant, et avec amour, qu'on gagne le plus : « Une fois donné, deux fois gagné. [...] Seulement, fais attention de donner chaque joyau avec amour ! » ; en recevant à son tour un joyau, Argenta « éprouvait un réconfort tel qu'elle n'en avait pas connu depuis de nombreux jours »¹⁸⁹. Par contre, et troisièmement, on ne peut pas être forcé à donner contre sa volonté. C'est pourquoi la dame n'accepte pas l'excuse de la passivité et de la soumission :

« Mais je ne peux pas vous le rendre. Ma belle-mère me l'a pris.
- Personne ne peut prendre de toi, à moins que tu ne donnes.
- Je n'ai pas eu le choix.

¹⁸³ p. 84 ; notre traduction.

¹⁸⁴ p. 85 ; nos traductions, notre emphase.

¹⁸⁵ GILBERT, S.M., and GUBAR, S., in ZIPES, J., *op.cit.*, 1986(1), pp. 206-207 : il y a une critique importante dans la littérature du domaine sur la manière dont les héroïnes, contrairement aux héros, sont enfermées, symboliquement, dans le silence ; plusieurs auteurs voient dans cette tendance une négation du Soi féminin et des capacités d'articulation et d'affirmation de soi, tendance à laquelle Yolen semble réagir en créant ce personnage.

¹⁸⁶ YOLEN, p. 85 ; nos traductions.

¹⁸⁷ p. 86 ; nos traductions.

¹⁸⁸ p. 87 ; notre traduction.

¹⁸⁹ p. 86 ; nos traductions.

- Il y a toujours un choix, dit la dame. »¹⁹⁰

Enfin, Argenta adapte ses réactions en fonction de la sagesse acquise : « Je ne *peux* pas » ; et quand on essaie de la forcer, « Je ne *veux* pas »¹⁹¹. Elle est prête à partager ses expériences, mais non pas son essence, avec des personnes qui ne l'aiment pas.

Qu'en est-il de la grande dame, « tout de blanc vêtue » ? Contrairement à la marraine ou à l'arbre et aux oiseaux des contes littéraires popularisés, si elle peut être considérée comme une réincarnation de la mère morte, elle ne *donne* pas les éléments de réussite, ne *résout* pas les problèmes pour une héroïne passive ; au contraire, elle instruit en accompagnant, elle offre à la fille les clés qui lui permettront d'évoluer, d'avancer par elle-même, de se construire. Le blanc, l'argenté et la lumière de la lune qui lui sont associés font d'elle un être pur, sage et représentatif de la féminité et des liens entre femmes. Elle lance des défis, elle élude des questions, mais elle donne son approbation et son amour quand Argenta relève les défis et trouve les réponses par elle-même. Elle est source de savoir et source d'amour ; elle est mère et sœur ; elle est conseillère et compagnon. Les objets qu'elle porte ou offre – ruban argenté, poignée de cristal qui devient joyau cristallin puis deux joyaux d'un rouge ardent – ne servent pas d'ornements riches et beaux (tout ce que voient la belle-mère et les belles-sœurs), mais d'outils de construction de l'identité et du savoir.

Intertextualité

L'essentiel pour l'auteure semble être ici de proposer un conte dont la structure narrative et le symbolisme fascinent le lecteur et éveillent son imagination. Si la représentation d'Argenta au début du conte, celle de sa belle-famille et leurs sorts respectifs nous rappellent les contes littéraires bien connus, nos connaissances de

¹⁹⁰ pp. 85-86 ; notre traduction.

¹⁹¹ Cette traduction de « *will not* » est plus proche de l'expression de volonté et juxtapose bien le *pouvoir* et le *vouloir* présents à la fois dans les affirmations du personnage et dans la leçon sur le choix.

ces derniers ne sont en rien nécessaires à notre lecture de cette version moderne. En effet, contrairement aux titres des autres versions modernes que nous étudierons, le titre de ce conte n'évoque aucun lien avec l'histoire de Cendrillon. Si le lecteur connaît certains détails de l'histoire du conte et est donc conscient, par exemple, de la technique consistant à incorporer une figure qui est la réincarnation de la mère de Cendrillon, ou des liens tissés, notamment dans les contes populaires, entre, d'une part, les figures féminines principales et, d'autre part, la lune et son cycle, ou encore de l'emploi du blanc pour signifier la pureté et du rouge pour signifier soit le péché soit le courage, il n'est pourtant pas nécessaire, encore une fois, que le lecteur établisse de tels rapprochements pour apprécier ce conte. Il s'inscrit dans le genre *contes de fées modernes* et il peut être lu indépendamment des autres contes du même genre.

Moralité (définition du bien et du mal)

Même si le conte dépeint la belle-famille à la manière des contes classiques popularisés, et donc comme une représentation du mal, il comporte parallèlement une douceur et une délicatesse qui l'éloignent des pôles bien/mal caractéristiques des contes de fées en général, d'autant plus qu'il n'est pas ouvertement didactique. La femme y occupe une position centrale, ni en tant qu'incarnation du bien, ni en tant que réaction patente à un pouvoir masculin ou à une structure patriarcale, mais tout simplement comme un être en voie de devenir. En effet, un autre *statu quo* en quelque sorte est présenté, sans s'imposer, sans pointer du doigt, sans réclamer, sans chercher à compenser : la femme, son évolution, existent tout simplement.

Fonction

Comme nous l'avons fait valoir plus haut, divers éléments de ce conte fascinent et éveillent l'imagination. A notre avis, il remplit une première fonction des contes de fées modernes, celle que Zipes évoque ainsi :

[...] the self-reflective search for a fantastical form that will recuperate the utopian function of the traditional fairy tale in a manner that is commensurate with the major social changes in the postindustrial world¹⁹².

Certes, cette version ne s'intéresse pas de façon *ostentatoire* aux changements sociaux dans notre société, mettant plutôt en avant la fantaisie et l'utopie, mais on ne saurait nier qu'il supprime le didactisme patent de la voix narrative (et le plus souvent, masculine) des contes littéraires popularisés, qu'il place au centre l'expérience, la construction de l'identité et du savoir, ainsi que l'action des femmes et qu'il confère aux images et aux objets d'autres significations que celles liées à la beauté, la passivité, la dichotomie bien/mal, la réussite sociale, etc. Nous estimons que l'efficacité du conte de Yolen provient du fait qu'il remplit remarquablement bien la deuxième fonction décrite par Zipes :

Paradoxically the magic power of folk and fairy tales stems from the fact that they do not pretend to be anything but folk and fairy tales, that is, they make no claims to be anything but artistic projections of fantasy. And in this non-pretension they give us the freedom to see what path we must take to become fulfilled. They respect our autonomy and leave the decisions of reality up to us while at the same time they provoke us to think about the way we live¹⁹³.

Enfin, si la symbolique et les thèmes traités sont parlants pour des adultes, peut-être en particulier pour des mères, le style (p. ex. l'alternance entre descriptions et dialogues), la langue (un vocabulaire relativement simple, une abondance de mots monosyllabiques), l'atmosphère onirique associée au caractère *concret* des détails en font également une histoire qui plairait aux enfants.

¹⁹² ZIPES, J., *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*, 1993, p. 159.

¹⁹³ ZIPES, J., *op. cit.*, 1979, p. 18.

4.2.2 La paire Blanche-Neige: “Snow Night” (Walker) et “Snow White” (*The Merseyside Fairy Story Collective*)

4.2.2.1 “Snow Night” de Barbara Walker¹⁹⁴

Structure

Conformément à la structure qu'elle a retenue pour cette collection, Walker présente dans son introduction les éléments des contes classiques popularisés auxquels elle va réagir dans sa version moderne. Dans cette version réécrite, il s'agira de déconstruire la figure, « omniprésente dans les contes de fées européens »¹⁹⁵, de la belle-mère et, plus précisément, de : 1) son ressentiment face à la beauté supérieure de Blanche-Neige et 2) sa sorcellerie. L'auteure postule que ces deux thèmes des contes classiques popularisés proviennent en réalité de la jalousie projetée des hommes, puisque ce sont eux qui se fondent le plus sur l'apparence physique des femmes pour évaluer leur beauté, qui les catégorisent et qui les mettent en concurrence les unes contre les autres ; et puisque c'est l'Eglise, construction du régime patriarcal, qui a persécuté, derrière la « chasse aux sorcières » qu'elle a proclamée, tout type de femmes – « sages-femmes des zones rurales, guérisseuses, herboristes, conseillères, savantes de village¹⁹⁶, toutes héritières de la cape de la prêtresse préchrétienne qui était en train de se défaire » – qui faisaient preuve d'« influence politique » et de « mana spirituel »¹⁹⁷, menaçant ainsi la primauté du pouvoir masculin. Nous verrons au cours des sections suivantes comment Walker transforme le motif de la marâtre en cherchant à la rendre plus « réaliste ». Nous verrons également que la figure du chasseur subit des changements énormes.

¹⁹⁴ WALKER, B.G., *op. cit.*, 1996, pp. 19-25. Voir annexes.

¹⁹⁵ p. 19 ; notre traduction.

¹⁹⁶ Le mot anglais pose problème pour la traduction, “wisewoman” étant l'équivalent littéral de « sage-femme », déjà utilisé dans l'énumération et désignant une autre réalité en français.

¹⁹⁷ WALKER, p. 19 ; notre traduction.

Le conte commence par la formule « il était une fois » et présente à ce stade les caractéristiques familières du conte classique popularisé (les traits de la fille, la mort de sa mère et le deuxième mariage de son père)¹⁹⁸. Cependant, le scénario change parallèlement : le nom de la fille est tiré en partie de la couleur de ses cheveux et non pas uniquement du blanc de la neige et de sa complexion, à l'encontre de la symbolique simpliste associant blanc et pureté ; la belle-mère est une « sorcière célèbre », fonction qui, associée à sa beauté « mûre », lui confère une connotation positive, contrairement au personnage des versions classiques popularisées ; et le « Maître de la chasse, appelé le Chasseur de seigneurs »¹⁹⁹, personnage peu aimable alors que son homologue du conte classique popularisé épargne l'héroïne, est placé au centre de l'intrigue. La manière dont le Chasseur de seigneurs fait la cour à Blanche-Nuit²⁰⁰ et ses efforts pour obtenir les bonnes grâces de la reine sont décrits en termes moqueurs ; de plus, il n'impressionne pas du tout la reine et Blanche-Nuit le trouve repoussant. Contrairement aux héroïnes des contes connus, Blanche-Nuit annonce qu'elle n'est pas prête à se marier et, au lieu de fuir le danger, elle se met en colère et se défend, malgré sa panique, lorsque le Chasseur la menace. En fait, c'est lui qui représente un danger : contrairement à l'homme bon et protecteur du conte classique, il « la terrassa, tentant de s'agripper à ses habits, dans l'idée imprécise, confuse, de la violer pour la soumettre »²⁰¹. C'est lui et non pas la belle-mère qui souhaite la mort de l'héroïne.

¹⁹⁸ p. 21.

¹⁹⁹ *ibid.*; il est très important de garder cette syntaxe en français, car le titre en anglais, *Lord Hunter*, est un jeu de mots : « Maître chasseur » ou « Seigneur le chasseur », mais aussi « Chasseur de seigneurs », c'est-à-dire une personne qui « espérait s'élever à un rang social supérieur en se mariant avec une princesse » (p. 21), donc en quête d'un statut noble.

²⁰⁰ Bien que le premier élément ne traduise pas "Snow", nous estimons qu'il faut le préserver puisqu'il rappelle le prénom classique et connu.

²⁰¹ WALKER, p. 22 ; notre traduction.

En outre, c'est le Chasseur qui évoque explicitement les idées reçues des contes classiques popularisés, tandis que la réfutation de leurs thèmes stéréotypés est placée dans la bouche, dans les paroles sages, de la belle-mère elle-même : elle sait que Blanche-Nuit est plus belle qu'elle et ne lui en veut pas, car cela est naturel ; elle estime qu'il serait absurde de nuire à sa belle-fille ; et quand le Chasseur se propose de jouer le rôle de meurtrier à la manière d' « un vieux conte »²⁰², elle s'anime pour sauver Blanche-Nuit.

Pour ce faire, elle utilise sa magie noire et elle se déguise, changeant ainsi la connotation de la magie possédée par la marâtre-sorcière et altérant le rôle de ses divers déguisements dans le conte classique popularisé. De plus, l'absence des ruses, lesquelles représentent chez bien des auteurs la jalousie et l'esprit vengeur de la belle-mère et sont un élément essentiel du conte popularisé, est patente – tout comme l'absence du conflit mère-fille et du concours de beauté. La reine ne commet aucun acte violent, s'employant plutôt à servir les intérêts de l'héroïne. Si elle recourt, une seule fois, à un déguisement, celui-ci semble une moquerie parce qu'il comporte les éléments de l'habillement stéréotypé de la sorcière que le lecteur aura en tête, tout en étant, contrairement aux ruses néfastes de la marâtre traditionnelle, totalement inoffensif²⁰³.

Les nains entrent ensuite en scène, car la reine a besoin d'eux et de leurs « techniques de dissimulation »²⁰⁴ pour aider sa belle-fille. Elle les sollicite pour protéger Blanche-Nuit et espionner le Chasseur. Ce dernier porte en lui toute la vengeance, la violence et la haine qui étaient propres à la belle-mère dans le conte connu. Il attaque de nouveau la princesse, ainsi que son petit chien (ce qui souligne la cruauté du personnage et attise l'aversion du lecteur à son encontre) dans toute sa

²⁰² p. 23 ; notre traduction.

²⁰³ *ibid.*

²⁰⁴ *ibid.*

brutalité²⁰⁵. C'est la domestique, et non pas Blanche-Nuit, qui est passive, attitude que critique le narrateur : « La domestique était habituée depuis trop longtemps à la passivité et à l'obéissance »²⁰⁶. Alors qu'elle s'avère totalement inutile, les nains surviennent et ramènent le Chasseur au Pays des nains où il sera « emprisonné jusqu'à la fin de sa vie »²⁰⁷.

Le Prince Charmant, dont le nom rappelle la figure parfaite stéréotypée des contes de fées que toute jeune femme a appris à attendre, « arriva à l'heure prévue » ; la rencontre entre lui et Blanche-Nuit mène tout aussi rapidement et schématiquement que les contes classiques popularisés à un mariage heureux. En revanche, la fin est différente : premièrement, la reine est la dame d'honneur, témoignant de la reconnaissance de Blanche-Nuit pour la « prescience astucieuse »²⁰⁸ de sa belle-mère et du lien amical qui lie les deux femmes ; deuxièmement, le sort du Chasseur de seigneurs, enfermé au Pays des nains, permet un clin d'œil méta-textuel : « on dit qu'il écrit une version de l'histoire toute différente de celle que vous venez d'entendre »²⁰⁹. Ainsi la phrase finale, avec sa touche d'ironie, assure la crédibilité de cette version et celle-ci, en ayant le dernier mot, discrédite une fois pour toutes le conte classique popularisé qui aurait pu servir, jusqu'ici, de modèle pour le lecteur.

Personnages

Conformément à l'objectif de l'auteure de réinterpréter la figure de la belle-mère, la beauté et la magie que possède celle-ci dans la version classique popularisée deviennent ici des *attributs*, puisqu'elles sont accompagnées d'une grande sagesse et

²⁰⁵ Les détails sur le chien, pp. 24 et 25, rappellent également la cruauté des chasseurs dans “ Little White Riding Hood ” ; voir la section 4.2.3A.

²⁰⁶ WALKER, p. 24 ; notre traduction.

²⁰⁷ p. 25 ; notre traduction.

²⁰⁸ *ibid.* ; nos traductions.

²⁰⁹ *ibid.*

d'un cœur noble. Premièrement, la belle- mère possède une beauté « d'un genre plus mûr que celle de la jeune princesse »²¹⁰ et, au lieu d'être aveuglée par la jalousie, elle fait preuve d'une réelle sagesse en acceptant leur différence tout à fait naturelle :

« Nous sommes tous assujettis aux cycles, chasseur. Ceux qui sont sages s'y attendent. Les plus âgés cèdent leur place aux plus jeunes ; c'est la règle de la nature, que toute mère d'enfants ressent dans ses os. Défier la nature est chose insensée. »²¹¹

En insérant plusieurs passages où le Chasseur évoque le motif des contes classiques popularisés selon lequel « les belles-mères détestent toujours leurs belles-filles », l'écrivaine se donne l'occasion de critiquer cette tradition à travers le personnage de la marâtre qui, elle, répond : « Cela doit être un de ces mythes absurdes inventés par les hommes pour décrier les femmes. »²¹² Deuxièmement, elle est « perspicace » et elle met en œuvre sa puissance, sa magie, son art développé de dissimulation et même « une poignée de pierres taillées étincelantes » pour *protéger* Blanche-Nuit au lieu de la tuer²¹³. Enfin, sa belle-fille « garda toujours en mémoire la prescience astucieuse de sa belle-mère qui lui avait sauvé la vie »²¹⁴ et la belle-mère, au lieu d'être punie par la mort, est récompensée : elle est la dame d'honneur au mariage de sa belle-fille et « vécut heureuse » en son couple royal²¹⁵.

En somme, la belle-mère est transformée en une figure de bien, qui pourrait, par ailleurs, servir de modèle pour le lectorat féminin à la place de l'héroïne passive et simpliste. La reine possède « l'énergie créative », mène une vie « d'actions qui ont une réelle portée » comme celle décrite par Gilbert et Gubar, sans pour autant être malveillante²¹⁶, et triomphe contre le méchant personnage masculin.

²¹⁰ p. 21 ; notre traduction.

²¹¹ p. 23 ; notre traduction.

²¹² *ibid.*

²¹³ *ibid.*

²¹⁴ p. 25 ; notre traduction.

²¹⁵ *ibid.*

²¹⁶ GILBERT, S. M., GUBAR, S., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 203 ; notre traduction.

Le Chasseur constitue une réinterprétation du personnage traditionnel qui épargne Blanche-Neige, la « figure paternelle qui est communément dotée d'un bon caractère »²¹⁷. En effet, l'écrivaine le transforme en antagoniste opportuniste et violent qui sera puni pour ses mauvaises actions. Ainsi, le partage du bien et du mal qui caractérise les contes connus est conservé, mais redistribué. Premièrement, l'opportunisme du Chasseur, ses méthodes dérisoires de séduction, sa violence, son esprit vengeur, sa cruauté et le mauvais sort qui lui est réservé sont tous décrits de manière tantôt moqueuse, tantôt acerbe, ce qui fait de lui le contraire absolu des figures patriarcales et bienveillantes des contes classiques popularisés. Par exemple :

Il envoya [à Blanche-Nuit] les plus belles fleurs ramassées²¹⁸ dans les jardins royaux et de très mauvais poèmes ramassés²¹⁹ dans sa propre tête.

Bien qu'il fût arrogant et se prît pour un gentilhomme galant, [Blanche-Nuit] trouvait ses attentions importunes [et le considérait comme] une vieille crapule hideuse²²⁰.

Son contact la faisait frémir. Le Chasseur de seigneurs était lourd, rustre ; ses cheveux étaient huileux²²¹, son haleine, puante, ses ongles, sales, son parler, brut.

Il quitta son chapeau d'un large geste, s'inclina devant elle, s'agenouilla à ses pieds, heurtant lourdement le sol²²², et lui tendit un bouton de rose à tige longue²²³ en guise d'offrande²²⁴.

La reine, quant à elle, le supporte seulement, tout en le méprisant : elle le tolère, trouve ses paroles flatteuses amusantes et ses cancans divertissants. Or, le lecteur comprend à travers le langage de la narration que les efforts du chasseur resteront vains :

²¹⁷ WALKER, P. 19 ; notre traduction.

²¹⁸ Verbe plus dépréciatif que « cueillir » et qui peut être utilisé pour les deux actions.

²¹⁹ WALKER, p. 21 ; notre traduction. Le verbe et la répétition sont très drôles en anglais, signifiant à la fois la malhonnêteté et l'inaptitude du chasseur.

²²⁰ *ibid.*

²²¹ Il convient de placer cet élément en deuxième partie de phrase en français, pour parvenir à un parallélisme entre noms et adjectifs qualificatifs.

²²² Contraste moqueur par rapport à la grâce voulue de son geste, qui est plus efficace en français si l'on supprime les parenthèses.

²²³ La combinaison est amusante et moqueuse, l'élégance de la longue tige présentant un fort contraste avec le simple et petit bouton de rose.

²²⁴ WALKER, p. 21 ; nos traductions.

Il ne fallut pas beaucoup de temps pour qu'il se crût l'ami intime de la reine, inconscient du fait qu'elle voyait les choses d'un tout autre œil²²⁵.

Les motifs du conte littéraire popularisé, placés dans sa bouche – il tente de susciter la jalousie et la haine de la reine envers sa belle-fille ; son « obsession » le pousse à se proposer pour assassiner celle-ci selon « un vieux conte »²²⁶ – paraissent extrêmes et absurdes. Par ailleurs, le fait qu'il est habité « par le démon de la vengeance »²²⁷, ses changements physiques et son espionnage de Blanche-Nuit rappellent la jalousie et la haine exacerbées de la marâtre traditionnelle. La description de l'état de ce personnage comporte à la fin une comparaison intéressante :

Then the Queen was shocked, and turned yellow and green with envy. From that hour, whenever she looked at Snow-White, her heart heaved in her breast, she hated the girl so much.

And envy and pride grew higher and higher in her heart like a weed, so that she had no peace day or night²²⁸.

Cette comparaison est plus poétique et moins criante que la métaphore du démon de Walker. Par ailleurs, à notre avis, la phrase « [...] que son caractère violent pouvait seulement exprimer en termes violents »²²⁹ tient du lieu commun ouvertement moralisateur. Cependant, certaines phrases de la version popularisée ont un style semblable :

“Then her envious heart had rest, so far as an envious heart can have rest”²³⁰.

La suite du conte moderne met en relief la brutalité et la démente du Chasseur, bientôt ridiculisé à nouveau. Ainsi, sa volonté de « trousser »²³¹ les deux filles « comme un poulet »²³² se retourne contre lui, par l'action des nains et par la voix narrative :

²²⁵ *ibid.*

²²⁶ p. 23.

²²⁷ p. 24.

²²⁸ GRIMM, version en anglais, p. 164 (voir annexes).

²²⁹ WALKER, p. 24 ; notre traduction.

²³⁰ GRIMM, version en anglais, p. 172.

²³¹ Selon l'Oxford English Dictionary, le terme anglais est rare ou obsolète de nos jours et pourrait représenter la volonté de l'auteure d'écrire, par moments, à la manière des versions traditionnelles.

²³² WALKER, p. 24 ; notre traduction.

Avec les mêmes cordes, [les nains] le ligotèrent, le serrant plus encore qu'un poulet trousse²³³.

Il n'est plus qu'un fardeau à porter et ses grondements rappellent ceux d'une bête sauvage. Il finit par perdre la raison et, par conséquent, l'histoire qu'il écrit, que le lecteur supposera être le conte classique connu, est dépourvue de crédibilité.

Les nains, au lieu d'être liés à un lieu d'apprentissage de la vie domestique et de la féminité pour l'héroïne, sont ses sauveurs, mais uniquement *parce qu'ils* sont sollicités par la matriarche bonne et puissante. Ces figures sont plus développées que dans le conte connu. Tout d'abord, leur lien avec l'exploitation minière²³⁴ prend une autre allure, car ils sont davantage associés à l'avidité qu'au dur labeur :

Les yeux des nains brillaient tout comme les pierres précieuses, que les nains aiment plus que tout²³⁵.

En revanche, ils exécutent fidèlement les ordres de la reine, et leur honnêteté et leurs forces sont décrites dans une langue amusante, avec un clin d'œil entre parenthèses :

« Nous avons déjà reçu une rémunération, Votre Altesse, dit le nain (car les nains sont des gens honnêtes) de Madame votre mère, la reine. »

Six nains hissèrent sur leurs épaules le corps bien ligoté du Chasseur de seigneurs (car les nains sont des gens forts) et s'en allèrent au pas, derrière leur chef, tout en chantant vigoureusement pour couvrir ses grondements et ses jurons²³⁶.

Ce sont eux, et non Blanche-Nuit, qui sont les serviteurs.

Quant à Blanche-Nuit, il est vrai qu'elle ne suit pas entièrement le schéma de la fille innocente et naïve, induite plusieurs fois en erreur par sa belle-mère et délaissée « morte et sans Soi dans son cercueil en verre », « un objet destiné à être exposé et désiré »²³⁷. Ses répliques au chasseur sont acerbes :

²³³ p. 25 ; notre traduction.

²³⁴ GRIMM, version en anglais, p. 165 (voir annexe).

²³⁵ WALKER, p. 23 ; notre traduction.

²³⁶ p. 25 ; nos traductions.

²³⁷ GILBERT, S. M., GUBAR, S., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 205 ; notre traduction.

Je vais certainement épouser un beau prince, pas un vieux chasseur laid. Vous vous prenez des airs bien au-dessus de votre rang, Chasseur de seigneurs.

« Comment osez-vous me toucher ? demanda-t-elle. Lâchez-moi tout de suite ! » Comme il n’obéit pas, elle arracha sa main à son emprise et tenta de le gifler²³⁸ au visage ; ses ongles le griffèrent jusqu’au sang.

Ne vous approchez jamais, plus jamais, de moi, vous m’entendez, espèce de monstre répugnant ? Je vous déteste et je vous détesterai²³⁹ toujours²⁴⁰.

De plus, contrairement à l’héroïne traditionnelle, elle cherche réellement à se défendre : elle « lui donna un coup de pied dans l’entrejambe »²⁴¹ ; lorsque le chasseur attaque la princesse et sa domestique dans la clairière où elles font leur pique-nique, elle exhorte sa bonne à courir chercher de l’aide et essaie de nouveau de se libérer²⁴².

Il semble toutefois que le narrateur se fatigue ici des innovations. L’héroïne retourne dans son moule et le conte reprend en bonne partie son schéma traditionnel : arrivée du Prince Charmant, amour réciproque, fiançailles et mariage somptueux se relatent en trois phrases²⁴³. Bien que l’on puisse considérer que le but premier de cette version moderne est la transformation de la belle-mère, il est regrettable, à notre avis, que le sort de la princesse ne soit en rien altéré pour, tout au moins, prendre une dimension plus profonde, développée et réaliste.

Intertextualité

Comme nous l’avons déjà fait valoir, et conformément à la coutume de l’écrivaine dans cette collection de contes, les liens avec la version classique popularisée sont annoncés lors de l’introduction. Cette version réécrite n’est donc pas

²³⁸ En anglais, “strike” n’est pas vraiment une action que l’on entreprend avec ses ongles, mais avec sa main ou son poing, d’où notre changement du verbe et de la syntaxe.

²³⁹ Il convient de ne pas utiliser deux verbes synonymes comme dans l’original, vu le “will” qui suit en anglais et qui doit être étoffé en français par la répétition du verbe employé précédemment.

²⁴⁰ WALKER, p. 22 ; nos traductions.

²⁴¹ *ibid.*

²⁴² pp. 24-25.

²⁴³ p. 25.

autonome. Tous les personnages sont repris, mais leurs rôles sont transformés : la marâtre, ses actes et sa magie prennent une connotation très positive ; la violence du chasseur - il est vrai que, dans le conte classique popularisé, conformément à son métier, il se livre à la chasse et tue une bête – se retourne contre l’héroïne et, tout comme sa folie et son absurdité, est décrite en détail pour faire de lui un odieux « méchant ». De plus, cette version est parsemée de références aux contes connus – toujours liées à ce personnage – qui ridiculisent ces derniers. De par l’inversion des rôles, non seulement Blanche-Nuit mais aussi la belle-mère connaît un destin heureux. A la fin des versions littéraires connues, cette dernière est condamnée à mourir de haine à la nouvelle du mariage de Blanche-Neige ou à mourir forcée de danser dans des souliers de fer chauffés sur le feu et brûlants. Ce triste sort devient ici celui du chasseur : prisonnier à vie, dépourvu de raison et auteur de contes invraisemblables. Les nains sont rendus avec quelques petites touches originales qui les développent davantage. Tel n’est pas le cas, par contre, de Blanche-Nuit : à part son comportement plus courageux dans la première partie, la transformation habile de son nom et le clin d’œil fait au travers du nom de son prince, le motif du sort heureux complété par un mariage schématique n’apporte rien de nouveau.

Moralité (définition du bien et du mal)

Comme nous l’avons signalé dans nos analyses précédentes et comme l’auteure l’annonce dans son introduction, la bonté de la figure patriarcale est très fortement remise en question, au point que ce personnage devient le méchant de l’histoire, alors que la belle-mère, son sens de l’initiative, sa magie, sa puissance et sa sagesse sont fortement mis en valeur et le cliché de la concurrence entre femmes relative à la beauté est rejeté. Or, que la belle-mère emploie la magie à des fins

bénéfiques ou maléfiques, nous pouvons nous demander s'il est « réaliste » qu'une belle-mère et sa belle-fille s'entendent à merveille ! Néanmoins, on peut considérer que l'intention de l'auteure est davantage d'abolir la connotation archi-négative des femmes et des sorcières puissantes, de vider la compétition motivée par la beauté de son sens, et peut-être également d'exclure certaines interprétations freudiennes, reprises par Bettelheim, qui assignent au conflit mère-fille une place centrale et qui voient dans les contes littéraires connus une représentation symbolique des extrêmes ambivalences supposées accabler l'enfant et supposées être résolues par les histoires.

Enfin, nous signalerons en passant la critique de la passivité féminine dans le langage utilisé pour décrire la domestique et le fait que les nains, et non pas l'héroïne, sont les serviteurs dans l'histoire.

Fonction

Walker maintient une des fonctions principales du conte en tant que genre, consistant à représenter et à critiquer des réalités sociales, pour en souligner une autre ici, qui n'est pas traitée par le « Blanche-Neige » littéraire popularisé : celle de l'homme prédateur et violent. Comme c'est le cas des trois histoires de Walker étudiées dans ce mémoire, le ton est fortement didactique. En outre, elle semble prendre bien en compte la critique de Gilbert et Gubar, selon laquelle les contes classiques s'obstinent à dépeindre la figure féminine puissante et active comme un être malveillant, « démon », « agressive »²⁴⁴, pour créer expressément un personnage « impressionnant », conjuguant « influence politique » avec « mana spirituelle »²⁴⁵ et sagesse pour garantir à la jeune héroïne un sort heureux.

²⁴⁴ GILBERT, S. M., GUBAR, S., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 203.

²⁴⁵ WALKER, p. 19 ; nos traductions.

Enfin, compte tenu de cette valorisation de la marâtre et pour répondre à notre propre critique de la figure de Blanche-Nuit, insuffisamment affranchie à notre avis, cette citation de Zipes relativement à la fonction des contes lorsqu'il s'agit d'un lectorat enfantin est bien pertinente :

In the case of fairy tales for children, the harmonious ends may be justified as long as they motivate children to believe that sex roles can be altered²⁴⁶.

4.2.2.2 “Snow White” du *Merseyside Fairy Story Collective*²⁴⁷

Structure

Comme la plupart des contes littéraires popularisés, cette histoire nous place, au départ, dans un espace-temps lointain et indéfini :

Il était une fois, perché bien au-dessus d'un royaume lointain et taillé dans la roche de la montagne, un imposant château²⁴⁸.

Le conte conserve également le titre et le nom de l'héroïne, mais, dans cette version, Blanche-Neige n'a pas de lien familial avec la reine. Elle et les nains sont des sujets du royaume, liés par amitié dès le début de l'histoire. Comme dans le conte classique popularisé, les nains travaillent dans l'exploitation minière, aspect du conte connu qui est davantage développé dans cette version. En outre, la dureté de leur travail et du travail de tous les sujets du royaume est soulignée. Ce sont des esclaves exploités par la Reine, ce qui est mis en exergue dès la première page. Contrairement au personnage traditionnel, cette Blanche-Neige possède une compétence remarquable dans le façonnement de bijoux. Il est également frappant que ni la reine, ni Blanche-Neige ne soit caractérisée par une beauté exceptionnelle. En fait, la reine consulte son

²⁴⁶ ZIPES, J., *op. cit.*, 1993, p. 145.

²⁴⁷ In ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), pp. 74-80. Voir annexes.

²⁴⁸ *THE MERSEYSIDE FAIRY STORY COLLECTIVE*, p. 74 ; notre traduction.

miroir magique à seule fin de voir tout ce qui se passe dans son royaume et de confirmer qu'elle est la plus *heureuse* de toutes les personnes du royaume, puisqu'elle détient tout le pouvoir.

Lorsque la reine découvre les talents de Blanche-Neige, elle la force à travailler dans son château et, comme le travail de la fille est beau et exemplaire, elle lui offre une récompense ; mais quand Blanche-Neige demande de pouvoir rentrer chez elle, la reine se fâche et ordonne qu'elle retourne à son travail et qu'elle réfléchisse plus sérieusement à la question. La fille se décide à « créer une ceinture ornée de pierreries, si belle que la reine [la] convoquera à nouveau »²⁴⁹ ; quand cela se produit, elle prie la reine de se contenter de prendre à ses sujets ce dont elle a besoin et de les laisser garder le reste pour qu'ils ne souffrent plus. Cette préoccupation de Blanche-Neige ainsi qu'une insistance sur la solidarité et l'amitié entre les personnes exploitées, que la promesse de richesses et de vie meilleure ne peut pas affaiblir, sont bien marquées dans le conte.

Confrontée à cette demande, la reine se fâche encore plus mais dissimule sa colère, montrant à Blanche-Neige le « miroir magique » : la fille y voit ce qu'elle pourrait être, une princesse au lieu d'une ouvrière. Cependant, de retour dans son atelier au sommet de la tour, la fille contemple le paysage et les gens qui apportent leur ouvrage au château, puis songe à la chanson qu'elle chantait avec ses amis et à la liberté dont tout le monde rêve et qui est inaccessible à cause de la reine. Lorsque la reine la convoque une troisième fois et qu'elle refuse d'exprimer son souhait, elle est condamnée à rester prisonnière dans la tour jusqu'à ce qu'elle « choisisse » d'être princesse. C'est le seul vœu que la reine puisse envisager d'exaucer, puisque c'est le seul statut qu'elle conçoit comme source de bonheur et qu'elle puisse conférer à

²⁴⁹ p. 76 ; notre traduction.

Blanche-Neige sans compromettre sa propre autorité. Après une année, la fille aperçoit ses amis les nains en train d'escalader à nouveau la montagne vers le château, portant le lourd coffre rempli de diamants sur leurs épaules. Lorsque des soldats apportent le coffre à l'atelier de la fille – la reine ayant interdit toute rencontre entre elle et ses amis – Blanche-Neige leur demande de partir, promettant de « remplir les bocal de diamants » et de « mettre le coffre vide devant la porte »²⁵⁰. Les soldats acquiescent, car ils « aimaient bien Blanche-Neige et l'admiraient secrètement parce qu'elle osait déplaire à la Reine »²⁵¹. C'est ici qu'elle met sa ruse à exécution, se cachant dans le coffre qui sera rendu aux nains et emporté, ruse doublement efficace puisque la reine ne s'en apercevra pas, même en regardant dans son miroir magique. Ainsi l'histoire attribuée à Blanche-Neige, plutôt qu'à la méchante marâtre, un acte de dissimulation et de tromperie, et donc de l'esprit d'initiative.

Ce n'est qu'après un certain temps que la reine pose sa question-formule au miroir. Ici, le conte rejoint en partie la structure du conte connu, car la reine découvre que Blanche-Neige la surpasse (en bonheur) parce qu'elle s'est échappée. Par contre, le conte ne comprend qu'un épisode où la reine reçoit une réponse « mauvaise surprise » du miroir au sujet de Blanche-Neige. La seconde mauvaise surprise de la reine intervient lorsqu'elle apprend que son royaume la rejette. Ainsi, les formules répétées qui caractérisent les contes classiques popularisés sont un peu moins fréquentes. Si la rage de la reine est tout aussi terrible que dans la version classique popularisée, ses représailles prennent une autre forme : les soldats ayant permis la fuite de Blanche-Neige seront punis brutalement, « jetés des murailles du château » ;

²⁵⁰ p. 78 ; notre traduction.

²⁵¹ *ibid.*

d'autres soldats « sceller[ont] l'entrée [des mines de diamants] pendant que Blanche-Neige et ses compagnons travaillent, pour qu'ils meurent tous sous terre »²⁵².

Cependant, la nouvelle de cet ignoble traitement se répand et, par solidarité avec les mineurs piégés, de nombreux habitants du royaume se rassemblent, devant les soldats qui gardent l'entrée de la mine ; le peuple discute, critique la cruauté de la reine, la foule représentant une résistance. Puis,

Soudain, un tapotement se fit entendre sous des roches situées non loin de la foule. Alors que les gens se regardaient, perplexes, une des roches se mit à bouger puis fut soulevée pour révéler un puits étroit qui descendait vers les profondeurs de la terre. Emergeant hors de ce passage apparut l'un des nains²⁵³.

Ainsi, grâce au fait que l'un des nains s'est rappelé l'existence d'une autre sortie de la mine et grâce à leur esprit d'entraide, tous les ouvriers, y compris Blanche-Neige, sortent de la mine. La foule pousse des vivats, tandis que certains soldats ordonnent à Blanche-Neige de retourner au château, mais celle-ci refuse et pousse la foule à l'insurrection, la population prenant soudain conscience qu'elle possède la force du nombre.

La reine, observant la scène dans son miroir magique, s'en rend aussi compte. C'est le rôle du miroir de lui annoncer que sa dictature est révolue, vérité renforcée par le fait que le miroir lui-même, intermédiaire du règne despotique, s'embue pour ne plus rien révéler. Enfin, tout comme la marâtre du conte traditionnel popularisé, la reine subit un sort sinistre comme punition pour sa tyrannie et la cruauté de ses actes, mais cette fois sa fin est étroitement liée au miroir magique :

Encore agrippée au miroir, la Reine des montagnes se leva du trône et gravit les escaliers de pierre jusqu'aux plus hauts remparts du château. De là, elle pouvait percevoir de ses propres yeux les foules de gens qui se rassemblaient

²⁵² p. 78 ; nos traductions.

²⁵³ p. 79 ; notre traduction.

sur la plaine distante. Succombant à son effroi et à sa furie²⁵⁴, elle souleva le miroir au-dessus de sa tête et le lança de la muraille.

Mais²⁵⁵ le miroir ne se détacha pas de sa main. Elle tomba avec lui, emportée, hurlant, à tout allure, plus bas, plus bas, pour voler en éclats contre les rochers au pied de la montagne²⁵⁶.

En revanche, le sort de Blanche-Neige est totalement différent de celui de l'héroïne traditionnelle : c'est une championne du peuple, de la solidarité et de l'amitié ; nul prince, nul mariage n'intervient à la fin de cette d'histoire.

Personnages

Nous rencontrons d'emblée une reine qui rappelle la marâtre traditionnelle, réunissant puissance et malveillance tout comme les femmes détenant le pouvoir dans les contes connus: « la cruelle et puissante Reine des montagnes »²⁵⁷. Elle a grandeur, richesses, et commande l'armée. C'est une dictatrice à laquelle tout appartient et tous sont assujettis. Sa soif de pouvoir et de richesses est soulignée par le fait qu'elle séquestre Blanche-Neige pour qu'elle façonne des bijoux somptueux, ainsi que par la manière dont son règne est décrit :

Les gens du royaume « tremblent » quand ils voient le château ;

[La reine] avait dix mille soldats sous ses ordres. Elle s'asseyait sur un trône en marbre, ses robes lourdes de pierres précieuses étincelantes et un miroir magique dans sa main.

Lorsqu'elle regardait le miroir et voyait l'un ou l'autre de ses sujets se livrer à des activités qui lui déplaisaient, elle envoyait des soldats le punir²⁵⁸.

Chaque année, [les ouvriers] devaient²⁵⁹ envoyer un coffre rempli de diamants à la Reine des montagnes, faute de quoi ils étaient cruellement punis.

²⁵⁴ Il faut maintenir l'allitération de l'anglais, même si le « f » n'est pas au début du premier substantif. Ses sentiments reflètent parfaitement ceux de la marâtre : GRIMM p. 175, "...she stood still with rage and fear, and could not stir"; version française, p. 7, « la peur qu'elle en eut la cloua sur place, sa terreur l'empêcha de bouger. »

²⁵⁵ Le français préfère les connecteurs logiques à la juxtaposition anglaise.

²⁵⁶ *MERSEYSIDE*, p. 80 ; notre traduction. Tout comme dans l'original, la destruction du corps de la reine doit être décrite comme la destruction d'un miroir.

²⁵⁷ p. 74 ; notre traduction.

²⁵⁸ p. 74 ; nos traductions.

²⁵⁹ Faute grammaticale en anglais : "must" ne peut être employé au passé.

Les bijoux [de la reine] brillaient d'un tel éclat que Blanche-Neige en était aveuglée²⁶⁰ et prise de mal de tête lorsqu'elle les regardait.²⁶¹

Miroir, miroir, sauvez mon empire :
Forcez le peuple à m'obéir²⁶².

La reine ne se sert pas de déguisement, mais uniquement de son autorité absolue et de son miroir ; elle n'utilise pas de magie ou de sorcellerie. Elle ne piège pas Blanche-Neige par les belles choses qu'elle lui présente, mais par les belles choses qu'elle la contraint à produire : elle l'exploite. Victime de son effroi et de sa colère tout comme la mauvaise marâtre, elle subit un sort sinistre non pas pour sa cruauté envers une figure belle, pure et innocente, mais envers tout un peuple solidaire et travailleur. Ses illusions de pouvoir absolu, reflétées dans le miroir, périclitent avec elle.

En ce qui concerne Blanche-Neige, son histoire ne commence pas par l'explication de son origine et de ses beaux traits, dus au fait que sa mère cousait à côté d'une fenêtre tout en regardant la neige. Les auteurs maintiennent le nom de l'héroïne mais leur motivation n'est pas claire. Peut-être visent-ils simplement à nous rappeler la version connue, qu'ils veulent ensuite transformer. Par ailleurs, il n'y a focalisation ni sur la beauté de Blanche-Neige ni sur une rivalité entre elle et la reine *du point de vue de la beauté* : la rivalité sera liée au *pouvoir* par la suite. Blanche-Neige n'est pas princesse, mais ouvrière. Elle ne trouve pas refuge dans une maisonnette où petitesse et charme vont de pair, mais elle est enfermée dans une tour

²⁶⁰ « Eblouie » serait trop positif.

²⁶¹ *MERSEYSIDE*, p. 75 ; nos traductions.

²⁶² Il ne nous a pas été possible de reproduire les quatre rimes de l'original en respectant parfaitement le sens (hand, land, command, grand). Aussi avons-nous préféré garder la rime et le sens global. Nous proposons donc :

p. 74 : Miroir, miroir, d'argent et de verre,
Qui est le plus heureux de la Terre ?
Altesse, tous se soumettent à votre règne de fer.
Vous êtes la plus heureuse de la Terre.

p. 78 : Certes, tous se soumettent à votre règne de fer,
Mais Blanche-Neige est la plus heureuse de la Terre.

comme les héroïnes *d'autres* contes classiques popularisés telle que La Belle au bois dormant. En revanche, elle ne pleure pas, n'est pas innocente, apeurée ou « désespérément seule »²⁶³ ; elle n'est pas non plus « fille de roi »²⁶⁴. Contrairement à son homologue du conte classique popularisé, elle n'est pas « séduite »²⁶⁵ par les belles choses, ni par le beau statut de la reine. Son amour pour les autres et les liens forts d'amitié qu'elle entretient sont diamétralement opposés aux sentiments de la reine. Elle ne s'intéresse aucunement à la somptuosité à laquelle elle aura droit dans le château, accablée de tristesse parce que ses « amis continueront à travailler dur dans la mine »²⁶⁶ ; elle voudrait avant tout rentrer pour se trouver auprès d'eux. Elle revêt d'ailleurs tout autant d'importance à leurs yeux :

L'un après l'autre, les sept petits hommes firent leurs adieux à Blanche-Neige en l'embrassant. Ils avaient les larmes aux yeux car elle était leur amie la plus chère²⁶⁷.

Elle travaille « adroitement », devenant de plus en plus « habile » ; elle pleure le sort « misérable » du peuple devant la reine²⁶⁸ et songe à la liberté de tous ; elle trompe les soldats et la reine ; elle défie les soldats, comprend la puissance qu'a la majorité et permet au peuple de s'en rendre compte également. Enfin, elle ouvre la voie à l'insurrection qui mènera à la mort de la reine et à la libération du peuple :

« Non », répondit Blanche-Neige, « je ne retournerai pas au château et nous n'enverrons plus aucun diamant à la Reine. Chacun gardera ce qu'il fabrique et personne n'enverra plus rien à la Reine des montagnes. » [...]

« Peut-être tuerez-vous certains d'entre nous », dit Blanche-Neige, « mais vous finirez par être vaincus, car nous sommes autrement plus nombreux que les soldats »²⁶⁹.

²⁶³ GRIMM, version française p. 2.

²⁶⁴ *ibid.*, p. 6.

²⁶⁵ Voir GRIMM, version en anglais, p. 170.

²⁶⁶ *MERSEYSIDE*, p. 76 ; notre traduction.

²⁶⁷ p. 75 ; notre traduction.

²⁶⁸ p. 76.

²⁶⁹ p. 79 ; nos traductions.

Les ouvriers comprirent qu'elle disait la vérité et encerclèrent les soldats, résolus à s'emparer de leurs armes quel qu'en soit le prix²⁷⁰.

Alors que les figures du prince et du chasseur sont absentes, les auteurs, tout comme Walker dans son « Snow Night », développent le thème du travail minier des nains. Ils représentent les gens honorables, qui travaillent dur et qui méritent un meilleur sort que celui que leur réserve la reine. Les images des ouvriers et des nains parsèment les pages et contrastent fortement avec celle de la reine. Ces derniers sont vulnérables et *petits* vus d'en haut et par rapport à leurs tâches et à leurs charges. Par exemple :

[...] des gens venant des quatre coins du royaume montaient péniblement le sentier escarpé, chargés de lourds fardeaux [...] tout ce qu'ils façonnaient était propriété de la Reine ; ils ne pouvaient garder que ce qui restait ou était abîmé²⁷¹.

Là, dans les profondeurs de la terre, souvent au péril de leur vie, ils s'escrimaient, avec bon nombre d'autres hommes, femmes et enfants, pendant de longues heures éreintantes²⁷².

[...] la petite fille put voir les nains et tous ses autres amis en train de creuser dans la mine et de tirer de lourdes charges le long de ses étroits tunnels²⁷³.

[Blanche-Neige] vit au bas de la tour, parmi les personnes qui montaient péniblement le sentier vers le château, sept petites silhouettes encadrant un lourd coffre qu'elles portaient à bout de bras²⁷⁴.

Leur solidarité les distingue des soldats qui « n'osaient pas s'opposer à la reine »²⁷⁵ :

L'un après l'autre, en s'entraïdant, les ouvriers de la mine de diamants sortirent à l'air libre, dans la fraîcheur de la nuit. Certains étaient près de s'évanouir, d'autres²⁷⁶ étaient contusionnés et beaucoup avaient les mains déchirées et ensanglantées, mais chacun, homme, femme et enfant, était sain et sauf²⁷⁷.

²⁷⁰ *ibid.*

²⁷¹ p. 74 ; notre traduction.

²⁷² p. 75 ; notre traduction.

²⁷³ p. 76 ; notre traduction.

²⁷⁴ p. 77 ; notre traduction.

²⁷⁵ p. 78 ; notre traduction.

²⁷⁶ Éviter la répétition de “some” convient mieux en français et donne un certain rythme à la phrase.

²⁷⁷ p. 79 ; notre traduction. Nous avons rétabli l'ordre type “man, woman and child” car le changement dans l'original, même s'il est voulu, crée une phrase hachée.

De telles images appellent également la solidarité du *lecteur* qui se réjouit de la victoire finale des ouvriers.

Intertextualité

Le miroir du conte connu réapparaît ici pour jouer un rôle important mais différent : avec l'armée, il sert à espionner et à assujettir le peuple du royaume, à la merci de la Reine ; il la rend omnisciente. Alors que, dans les versions connues, il témoigne de la beauté et peut être interprété comme un symbole du narcissisme et de la réduction de la femme par un régime patriarcal qui la mesure à l'aune de sa seule beauté (et par conséquent, l'amène elle aussi à valoriser cet attribut plus que tout)²⁷⁸, le miroir de cette version réécrite est habilement transformé en symbole d'*illusion*, du faux espoir de pouvoir maintenir sa puissance absolue, et par extension son bonheur, en subjuguant tous les autres êtres. Par ailleurs, la reine emploie plusieurs fois des rimes similaires pour interroger le miroir, préservant ainsi la structure de répétition propre aux contes de fées, bien que ces vers paraissent un peu moins souvent (trois fois, contre sept dans la version en anglais) ; cependant, le but de la reine n'est pas de s'assurer de la supériorité de sa beauté, mais de vérifier qu'elle est la personne la plus heureuse du royaume. Le conte est riche en images : des ouvriers et des nains peinant au travail, devant porter un coffre lourd ou montant vers le château ; la somptuosité des vêtements de la reine, sa collection de pierres précieuses, des objets façonnés par Blanche-Neige et l'apparence de cette dernière lorsqu'elle se regarde dans le miroir magique ; la vie, décrite par un soldat, que Blanche-Neige pourrait mener en restant au château²⁷⁹ ; le rassemblement de la populace ; et la fin violente de la reine qui, si elle est différente, rappelle la danse de mort dans des souliers chauffés de certaines

²⁷⁸ GILBERT, S. M., GUBAR, S., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 202.

²⁷⁹ *MERSEYSIDE*, pp. 75-76.

versions classiques popularisées. La chanson que se remémore Blanche-Neige évoque, d'une part, les pierres précieuses et, d'autre part, la nature et la liberté : ici le rubis, souvent repris par les versions modernes pour sa couleur et sa symbolique (voir, par exemple, les deux versions modernes de « Cendrillon » étudiées dans ce mémoire), représente la richesse qui vaut *peu* par rapport à la liberté.

Moralité (définition du bien et du mal)

Ici, le pouvoir qui subjugue est la force du mal. Certes, il est toujours incarné par une femme, à la fois puissante et cruelle et qui ne rompt donc pas avec le personnage type de la version connue ; mais le pouvoir émancipateur est aussi incarné par une femme, celle que le lecteur est prédisposé à considérer comme une personnification du bien, et elle n'est pas liée à la noblesse, ni par le sang ni par un mariage en fin d'histoire ; elle représente un « bien » plus égalitaire. Avec elle, les opprimés qui font preuve de solidarité et de détachement des biens matériels, triomphent : ce sont les forces du bien. Si certains éléments de la version connue restent figés, la valorisation du statut noble qui prime dans les contes classiques popularisés est remise en question comme dans nul autre conte moderne (Cinder-Helle se marie avec un prince, Blanche-Nuit est déjà princesse et se marie aussi avec un prince) et l'héroïne œuvre activement et de manière désintéressée pour les autres.

Fonction

A notre avis, comme les auteurs ont préservé le prénom de l'héroïne, ainsi que le miroir, les nains et la figure féminine despotique, leur intention est de souligner le lien entre le conte connu et leur propre transformation. Certes, cette nouvelle version pourrait être lue indépendamment de la version classique popularisée. Mais puisque le

conte *transfiguré* invoque des motifs connus pour se solder par une fin qui présente une société utopique et *autre*, il ouvre « un espace qui force le lecteur à s'interroger sur le sens de ce renversement [...] »²⁸⁰ et à concevoir l'alternative comme possible.

Le conte est transformé en une histoire d'insurrection, pour représenter et pour cautionner la victoire des masses contre la tyrannie comme une victoire du bien contre le mal. On peut imaginer que c'est la version ouvertement révolutionnaire qu'un peuple soumis au régime féodal ou à la puissance de l'aristocratie n'aurait jamais osé raconter. On peut aussi considérer le texte comme un éloge du communisme, un scénario marxiste de la libération des travailleurs qui évoque ces paroles de Marx : « l'émancipation de la classe ouvrière doit être l'œuvre des travailleurs eux-mêmes »²⁸¹. Ainsi, la version moderne incorpore un contenu idéologique comme le faisaient les auteurs des contes littéraires qui célébraient d'abord la cour, puis la bourgeoisie ; mais l'idéologie prônée ici va à *l'encontre* de l'idéologie des versions précédentes. Il est vrai que cette transformation moderne est assez marquée ; on peut considérer qu'elle trahit en quelque sorte la nature poétique du conte de fées. De plus, c'est un scénario qui n'a nullement besoin des motifs de Blanche-Neige comme arrière-plan – l'emploi de cette structure semble, par moments, forcé. Néanmoins, il faut saluer la transformation de l'adage « la force prime le droit » et un réemploi inattendu des motifs traditionnels.

En ce qui concerne le lectorat visé, si l'on peut estimer que le motif politique, socialiste, est plutôt un thème pour adultes, certains aspects du contenu de cette version, en particulier, et de l'histoire du conte en général, soutiennent l'hypothèse d'une histoire pour enfants. Tout d'abord, les images évoquées plus haut sont très concrètes, visuelles, et la juxtaposition répétée d'éléments représentant le bien et

²⁸⁰ MALARTE, C.-L., *op. cit.*, 1990, p. 834.

²⁸¹ MARX, K., dans ses *Statuts de l'Association Internationale des Travailleurs*, 1864 (définitivement approuvés en 1871).

d'éléments représentant le mal renforce la dichotomie bien/mal et valorise des notions *civilisatrices* telles que la solidarité, l'amitié et l'aide au prochain. De plus, la langue reste simple et accessible à un jeune lecteur, même si elle touche parfois au cliché, et elle est ponctuée par les vers rimés qui caractérisent les contes pour enfants. Enfin, si l'on en croit Zipes, le conte pour enfants a servi plusieurs fois dans l'histoire à prôner de nouvelles positions politiques :

Though the literary fairy tale for children developed as a constitutive conservative element of the civilizing process, there were always dissenters who either parodied the genre and its values or endeavored to take it seriously and presented alternative views by revamping structure and contents. Perhaps the most important rise of opposition within the dominant fairy-tale discourse occurred toward the end of the nineteenth century when [...] progressive late-Victorian writers began to introduce socialist notions into their fairy tales and romances.

[...]

It was only with the outbreak of World War I and the subsequent political revolutions that numerous writers with socialist views interjected themselves into the civilizing process through fairy tales in a radical way²⁸².

Zipes nomme plusieurs écrivains de l'Union soviétique, de la Hongrie, et de l'Allemagne qui ont « politisé » le conte de fées, rompant avec les idéologies et la forme des contes classiques popularisés pour créer une littérature qui pourrait contribuer à un processus civilisateur *socialiste* dans leurs pays respectifs.

Remarques sur la langue

Ayant signalé une langue parfois stéréotypée et ayant relevé une faute de grammaire dans l'original en anglais, nous nous limiterons ici à quelques brèves observations sur la langue de cette version moderne :

- Bien que la métaphore de la pierre nous rappelle celle qui décrit le chasseur dans la version des frères Grimm²⁸³, elle est maladroite et tronquée en anglais : “her heart felt

²⁸² ZIPES, J., “The Potential of Liberating Fairy Tales for Children”, 1982, p. 314.

²⁸³ Anglaise, p. 164 ; française, un « poids » p. 2.

like a stone with sorrow.”²⁸⁴ Une pierre ne peut pas souffrir de tristesse ; pour la traduction, il vaut mieux étoffer en proposant une comparaison : « son cœur était lourd de tristesse, comme une pierre. »

- “this brooch pleases me”²⁸⁵ : on pourrait considérer que c’est un parler de reine, ou on pourrait être amené à penser à une autre langue d’origine, comme le français, vu la construction avec un objet indirect au lieu de l’idiomatique “I like this brooch”. En revanche, la formulation, déjà très francophone, ne pose aucun problème de traduction.

- A part l’introduction du château (voir la traduction plus haut), l’aspect poétique et imagé du début des versions françaises fait parfois défaut. Ainsi nous ne trouvons pas de trace de la formule suivante : « Il était une fois, en plein hiver, quand les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet »²⁸⁶. Cependant, les images et les contrastes, déjà évoqués, qui sont employés pour dépeindre les différents personnages s’avèrent très efficaces.

4.2.3 La paire Petit Chaperon Rouge: “Little White Riding Hood” (Walker) et “Little Red Riding Hood” (Broumas)

4.2.3.1 “Little White Riding Hood” de Barbara Walker²⁸⁷.

Structure

Deux éléments importants précèdent le conte proprement dit. Premièrement, une introduction de l’auteure, dans laquelle elle explique son choix concernant les couleurs portées par les femmes et le ton écologiste de sa version, qui remet en cause

²⁸⁴ *MERSEYSIDE*, p. 76.

²⁸⁵ *ibid.*

²⁸⁶ GRIMM, version française, p. 1 (voir annexes).

²⁸⁷ WALKER, B.G., *op. cit.*, 1996, pp. 165-70. Voir annexes.

le rôle des chasseurs et la conception du loup comme source du mal dans le conte classique popularisé. Deuxièmement, une illustration en noir et blanc présente le Petit Chaperon Blanc se tenant derrière son panier posé par terre et brandissant un grand bâton de bois, ainsi qu'un loup, peut-être mort, allongé sur le sol avec les pattes attachées à un autre bâton. Nous rencontrons d'emblée une fille forte et un loup soumis. Ainsi, avant d'entamer sa lecture du conte, le lecteur sait à travers deux médias et par des références explicites au conte classique popularisé qu'il a affaire à une version réécrite.

Il est vrai que l'histoire maintient la narration à la troisième personne et la formule de début du conte classique popularisé "Once upon a time"²⁸⁸ ; de plus, comme au début du conte de Perrault, le narrateur avance une raison pour le port du chaperon. Cependant, la structure du conte est employée à d'autres fins. En effet, la raison d'être du chaperon n'est pas la même que dans le conte classique, car le chaperon n'est pas lié à la beauté, mais plutôt aux activités de la fille à l'extérieur ; elle fait donc déjà preuve d'action et d'initiative, alors que la beauté est un attribut totalement absent de cette version. La première page est consacrée aux détails sur la grand-mère, qui n'était qu'une vieille dame malade et un personnage purement schématique dans le conte classique : ici sont énumérés ses dons mystérieux et magiques, ses connaissances variées et étendues, ses liens avec la nature, et le lecteur constate que ce sont autant de passions qu'elle transmet à sa petite-fille. De plus, c'est en ce début que l'auteure dépeint le loup autrement et fait état de l'amour que lui portent la grand-mère et la fillette. Les loups sont :

des chiens hautement intelligents, nobles de cœur, respectueux des membres de leur propre espèce et même des êtres humains qui ne les menaçaient pas²⁸⁹.

²⁸⁸ p. 167.

²⁸⁹ *ibid.* ; notre traduction.

C'est aussi en première page que le chasseur²⁹⁰ ou bûcheron, figure patriarcale et rassurante de la forêt dans les versions de Perrault et des frères Grimm, est présenté comme le méchant par opposition au bon loup. Au cours de l'histoire, c'est une paire de chasseurs qui menacent le Petit Chaperon Blanc, c'est contre eux que la fille montre son courage et son audace et c'est eux qui seront punis ; quant aux loups, ils reçoivent l'aide et le soutien des héroïnes et éveillent simultanément la pitié et la solidarité du lecteur. Nous assistons donc à plusieurs énormes changements de structure par rapport à celle du conte classique popularisé. Par ailleurs, les autres animaux et le monde naturel dans son ensemble sont, contrairement à la forêt et aux bêtes menaçantes du « Petit Chaperon Rouge » et de « Blanche-Neige », soignés, défendus, et valorisés par les héroïnes, mais menacés et blessés par les chasseurs.

Finalement, le dénouement du conte classique popularisé est totalement renversé :

- les impuissantes victimes sont transformées en acteurs forts et victorieux : grand-mère et petite-fille défient et trompent les chasseurs et en tuent un ;
- la figure patriarcale et bienveillante devient vilain chasseur mis à mort pour ses injustices à l'encontre du monde naturel et des femmes ;
- le méchant et dangereux animal d'origine devient l'ami protégé à qui l'on rend justice par la mort du nouveau méchant : les loups sont mis hors de danger par les exploits des femmes et se repaissent maintenant, non des dames, mais du chasseur découpé en petits morceaux.

Ainsi le lecteur se trouve confronté à une autre moralité, qui n'est pas écrite en vers : une moralité « éco-féministe » qui fait l'éloge de la protection de la nature et de la

²⁹⁰ On peut faire un rapprochement entre cette figure et le bûcheron de la version classique popularisée de Perrault. Il faut toutefois souligner que, dans la version des frères Grimm (voir annexe 12, p. 23), qui a un dénouement heureux, c'est le chasseur qui tue le loup et sauve ainsi le Petit Chaperon Rouge : c'est, en fait, contre cette version que Walker semble réagir.

force féminine, et qui critique fortement les hommes qui chassent les animaux... et les femmes.

Personnages

Comme c'est souvent le cas dans les versions modernes, l'auteure insiste dès le départ sur les différentes générations de femmes, la continuité entre celles-ci, et l'équilibre qu'elles opèrent en existant ensemble, idées renforcées dans l'introduction par le symbolisme des couleurs et la mention de la trinité Vierge – Mère – Vieille femme / Vieille sorcière / Ancienne²⁹¹. La mère, qui correspondrait au Petit Chaperon Rouge du conte classique popularisé, est peu présente dans l'histoire, mais elle a eu par le passé le bon réflexe de prévenir sa fille « des mauvaises intentions qu'ont certains hommes envers les petites filles »²⁹². Ainsi le message latent de la Moralité de Perrault est rendu clair et direct. Par ailleurs, ce sont la fille et la mère du Petit Chaperon Rouge qui agissent. Que savons-nous d'elles ?

La fille porte toujours du blanc, la grand-mère, du noir. Cette dernière est une célèbre et puissante sorcière qui habite au beau milieu de la zone sauvage qu'est la forêt. Sa petite-fille adore lui rendre visite pour se trouver près de la nature qu'elle trouve fascinante. La grand-mère et les loups sont très proches et la petite-fille ne ressent aucune peur dans la forêt parce qu'elle la *comprend*. La connaissance est l'antidote contre la peur. Par ailleurs, le temps que le Petit Chaperon Blanc passe dans la forêt en se rendant chez sa grand-mère n'est pas décrit comme une période d'oisiveté, mais comme un trajet à la fois long et agréable : elle marche plusieurs « miles » avant de faire une pause,

²⁹¹ On retrouve cette trinité et la continuité qu'elle représente, notamment dans des religions celtiques, la mythologie de la Grèce antique et l'Ayurveda et le Yoga indiens.

²⁹² WALKER, p. 168 ; notre traduction.

les gouttes de rosée²⁹³ brillèrent dans la lumière fraîche du matin lorsque le Chaperon Blanc se mit en chemin, son panier sous le bras, pour sa petite expédition²⁹⁴, et elle sifflait gaîment pour accompagner les oiseaux²⁹⁵.

Elle est loin d'être une petite fille naïve et perdue et ses connaissances de la flore et de la faune ainsi que son sens de l'observation sont manifestes. Par exemple, elle déduit des « mamelles distendues » du loup porté par les chasseurs que l'animal est mère et que « sa patte arrière gauche » a été « piégée et rongée jusqu'au jarret »²⁹⁶. La fille affiche sa colère et son mépris face aux chasseurs : elle leur lance des reproches acerbes et sarcastiques ; « elle saisit un bâton solide » ; « elle resta fièrement²⁹⁷ debout, les pieds écartés et leva son bâton, prête à frapper »²⁹⁸ même si « elle *se savait* en danger »²⁹⁹. Ce comportement présente un fort contraste avec son attitude face aux loups : elle est attentionnée envers eux, « enchantée » par les louveteaux.

Comme nous l'avons signalé plus haut, la grand-mère est un personnage beaucoup plus développé dans cette version. A part ses connaissances dans divers domaines, tels que la médecine, l'agriculture, l'astrologie, la magie, la météorologie et la zoologie, on remarque dans ce conte

- sa « longue et patiente observation » des loups³⁰⁰ et les soins qu'elle prodigue aux petits³⁰¹ et à d'autres animaux blessés ;

²⁹³ p. 168 ; notre traduction. Il convient de transformer l'objet en sujet et de réaménager la syntaxe en français.

²⁹⁴ Il nous semble nécessaire d'étoffer ici, toute phrase qui rend l'idée de *errand* (p. ex. « s'acquitter de sa tâche/de sa mission ») prenant, même dans un contexte « walkérien », un ton trop technique, formel ou administratif ; ce serait dommage, ici, car c'est une des seules phrases du conte qui semble adaptée à un conte de fées.

²⁹⁵ *ibid.* ; notre traduction.

²⁹⁶ *ibid.*

²⁹⁷ *ibid.* Il convient ici de dépeindre son courage sans pour autant avoir recours à une traduction littérale.

²⁹⁸ *ibid.*

²⁹⁹ p. 169 ; notre traduction, notre emphase. Cette formulation permet d'omettre le mot technique, lourd, « position ».

³⁰⁰ p. 167 ; notre traduction.

³⁰¹ pp. 169-170.

- son ingéniosité : elle casse les pièges, en garde un pour déjouer l'attaque des chasseurs et se déguise avec un masque de loup menaçant pour leur faire peur ;
- son aptitude à la violence physique : « D'un coup de hachette, elle fendit habilement le crâne de Will » ; « La grand-mère débita le corps du chasseur en beaux morceaux³⁰² et en couvrit le sol de la forêt pour nourrir les loups »³⁰³.

Son déguisement marque aussi la redistribution de rôles et la réappropriation par l'auteure du pouvoir détenu par le loup dans les versions de Perrault et des frères Grimm au profit de la femme. En effet, alors que le méchant loup avait tué la grand-mère et s'était ensuite déguisé en grand-mère, se mettant sous les draps pour tromper la petite fille, maintenant grand-mère se déguise en loup et s'entoure d'un drap pour tromper les chasseurs et en tuer un ; c'est elle qui a « de grandes dents » et c'est elle qui dit « c'est pour mieux te manger ! »³⁰⁴.

Les nouveaux « méchants » sont les chasseurs, puisqu'ils représentent « l'exploitation destructrice du monde sauvage »³⁰⁵. Le sauvage n'est donc plus une zone d'ombre, mais une zone qui est menacée par les activités néfastes de l'homme et qui mérite d'être sauvegardée. Will est rustre, dur, antipathique et violent : il prend immédiatement un ton condescendant, puis fâché, avec le Petit Chaperon Blanc ; il « grogne »³⁰⁶, « raille », « se déchaîne », « rembarre »³⁰⁷. Rollo est répugnant : il a un « regard ahuri », il « ricane », « amadou »³⁰⁸, « nasille », « pleurniche »³⁰⁹ pour

³⁰² Pour rendre l'idée de *manageable* / *manageable for eating* et éviter une périphrase trop lourde.

³⁰³ WALKER, p. 170 ; nos traductions.

³⁰⁴ *ibid.*

³⁰⁵ p. 165 ; notre traduction.

³⁰⁶ p. 168 ; notre traduction.

³⁰⁷ p. 169 ; nos traductions.

³⁰⁸ p. 168 ; nos traductions.

³⁰⁹ p. 169 ; nos traductions.

tenter de convaincre son compagnon de violer la fillette. Ainsi, contrairement au message courant des contes de fées, les chasseurs démontrent que l'on ne devrait pas toujours respecter ses aînés³¹⁰ et que la figure patriarcale n'est pas toujours bonne et noble.

Le loup, en revanche, inspire le respect du lecteur, et non sa peur. Les loups sont « timides », « hautement intelligents », « fidèles », « respectueux », et non pas des « bêtes féroces » comme « certains le prétendaient »³¹¹. Si l'on adopte un « comportement correct »³¹² en leur présence, on n'a « rien à craindre de ces chiens de la forêt »³¹³. Le lecteur s'attendrit tout de suite sur la louve et ses petits parce qu'elle meurt en essayant de se libérer pour les atteindre, et le lecteur ressent de l'hostilité envers les chasseurs qui ont piégé l'animal et ainsi laissé « une portée de louveteaux orphelins quelque part »³¹⁴, « quatre louveteaux nouveau-nés, affamés, qui criaient pour appeler leur maman »³¹⁵.

Intertextualité

Comme nous l'avons indiqué, ce conte n'est pas autonome : Walker pointe du doigt les versions classiques popularisées dans son introduction et sa version n'est donc pas censée être lue indépendamment des versions bien connues. En effet, elle explique que la fillette de son histoire est « la fille de l'héroïne d'un conte de fées qui nous est bien familière : Rouge »³¹⁶. Elle conserve le titre original en changeant simplement la couleur du chaperon pour conférer à cet objet une autre symbolique (l'activité et l'initiative de la fille, mais également la pureté et la force du bien dans le

³¹⁰ p. 168 ; notre traduction.

³¹¹ p. 167 ; nos traductions.

³¹² Traduction littérale.

³¹³ p. 168 ; nos traductions.

³¹⁴ *ibid.*

³¹⁵ p. 169 ; notre traduction. « Maman », plus familier que « mère », touchera davantage le lecteur.

³¹⁶ p. 165 ; notre traduction.

conte). De plus, l'auteur estime qu'il faut offrir au lecteur « une nouvelle image du chasseur » : celui-ci constituera « le méchant de cette œuvre, remplaçant ainsi le loup qui, lui, incarnera l'esprit même du monde sauvage³¹⁷ » ; il est temps de remplacer « la vieille version qui, avec sa représentation de l'appétit vorace du loup pour la chair humaine, n'est qu'un autre bobard, sans doute créé pour cultiver, chez les enfants, la peur et la haine des chiens de la forêt à cause de la menace que pourraient représenter ces animaux pour l'économie des zones rurales »³¹⁸. Ensuite, dans le texte du conte, la grand-mère réfute les préjugés qu'ont « certains » sur les loups³¹⁹.

Le désir pervers de Rollo – « Ecoute, Will, elle est assez grande, tu penses pas? Elle est assez grande pour qu'on le lui fasse, non? Allez, Will, elle est assez grande, on le lui fait, allez, allez! »³²⁰ – et l'avertissement de la mère du Petit Chaperon Blanc rendent explicite, et plus crue, la Moralité de Perrault et assignent ailleurs la *culpabilité* que les vers de Perrault attribuent aux filles. En revanche, la grand-mère récupère le pouvoir magique des femmes d'*autres* contes de fées – elle est une « puissante sorcière », elle peut « communiquer avec les esprits des arbres et des animaux sauvages »³²¹, elle est « la sorcière de la Grande forêt »³²² – en l'utilisant, contrairement aux méchantes marâtres, à de bonnes et nobles fins. Finalement, comme nous l'avons évoqué plus haut, la scène de déguisement est reconstituée et les rôles sont inversés :

[La grand-mère] s'enveloppa dans un drap et plaça sur sa tête un masque grotesque³²³, sculpté et peint pour ressembler à un énorme loup avec les dents

³¹⁷ *ibid.* Pour “ wilderness ” ; nous avons pensé également à « naturel » et « désert » ; mais le mot « sauvage » n'a pas la connotation négative en français qu'il a en anglais.

³¹⁸ *ibid.*

³¹⁹ p. 167 ; notre traduction.

³²⁰ p. 168 ; notre traduction.

³²¹ p. 167 ; nos traductions.

³²² p. 169 ; notre traduction.

³²³ Nous avons d'abord pensé à plusieurs adjectifs (hideux, effroyable, affreux, affolant), mais, en l'occurrence, *du point de vue du lecteur*, « grotesque » n'est pas un faux ami : le masque est « risible par son apparence bizarre, caricaturale », par « l'excès » de son aspect « fantastique », « irréel » (Le Petit Robert).

découvertes. Il en sortait une grande langue rouge violacée que la grand-mère pouvait rentrer et faire sortir entre les grandes dents en utilisant sa propre langue³²⁴.

Les chasseurs sont impuissants face à la ruse de la grand-mère ; c'est Rollo, apeuré, qui s'effraie de ses dents comme le faisait le Petit Chaperon Rouge devant les dents du loup déguisé dans la version de Perrault, et c'est la grand-mère qui prononce les paroles déterminantes du loup de Perrault qui amènent à la mort.

Moralité (définition du bien et du mal)

Les vrais héros du conte sont la nature et son incarnation, le loup. Ce sont eux qui souffrent d'abord, pour ensuite être libérés de leur souffrance par les combattantes de la force du bien, le Petit Chaperon Blanc et sa grand-mère. La forêt, le loup, le monde sauvage, forces menaçantes des contes classiques popularisés, sont ainsi entièrement transformés, victimes au lieu des femmes, qui se présentent, elles, comme puissantes, vaillantes et actives. En outre, la couleur portée par la "maiden"³²⁵, « jeune fille » ou « vierge », représente sa pureté et sa bonté ; celle de la grand-mère, symbole de la magie noire, est un symbole réinterprété dans cette réécriture parce que cette magie est utilisée à des fins nobles.

Par contre, le chasseur/bûcheron, force du bien dans les contes classiques popularisés³²⁶, devient ici le méchant, représentant de la plus grande force du mal : l'espèce humaine qui détruit la nature. Les deux personnages méprisent et guettent la petite fille ; ils sont tantôt coléreux, tantôt sots, et dans tous les cas, dangereux pour

³²⁴ WALKER, p. 170 ; notre traduction.

³²⁵ p. 165.

³²⁶ Il serait intéressant, dans un travail plus étendu, d'étudier les liens et contrastes concernant le thème de la nature dans les contes popularisés, les réécritures modernes, et le poème de Pierre de Ronsard, "Contre les bûcherons de la forêt de Gastine" dans lequel ce poète du XVI^e siècle déplore la destruction de la forêt comme l'équivalent du massacre des dieux.

les héros. Alors qu'ils traitent la grand-mère de « diable »³²⁷, le lecteur prend parti contre eux à cause des mauvais traitements, détaillés dans l'histoire, qu'ils infligent aux animaux et qu'ils voudraient faire subir à la fille. Outre la louve, piégée et tuée en pleine angoisse maternelle, et ses louveteaux orphelins, nous rencontrons :

- « plusieurs loups » « guéris » par la grand-mère « des blessures que leur avaient infligées aux pattes des chasseurs ou des trappeurs qui tendaient des pièges *brutaux* »³²⁸;
- « un faon ayant une patte fracturée, un épervier à l'aile brisée et un raton laveur dont trois orteils avaient été arrachés par un piège et qui se remettait de l'infection aiguë³²⁹ qui s'était ensuivie »³³⁰.

Par ces détails et par la tentative de représailles des chasseurs, le lecteur est censé célébrer les ruses de la grand-mère et le dénouement qui voit l'un des méchants chasseurs pris à son propre piège et brusquement exécuté, et l'autre, tellement épouvanté qu'il « s'enfuit comme si tous les diables de l'enfer le pourchassaient »³³¹.

Pour conclure, nous sommes loin de la Moralité qui se soucie peu du triste sort du Petit Chaperon Rouge tout en lui reprochant son oisiveté et sa naïveté aveugle : la justice ayant été rendue, le Petit Chaperon Blanc relativise ironiquement le sort des chasseurs en disant simplement à sa mère, à la fin du conte, que sa visite chez sa grand-mère a consisté à aider à nourrir des loups.

Fonction

³²⁷ WALKER, p. 169.

³²⁸ p. 167 ; notre traduction et notre emphase. La syntaxe est changée pour rendre l'adjectif "leg-hold" en français.

³²⁹ Traduction littérale.

³³⁰ pp. 169-170 ; notre traduction. L'ordre de la phrase est changé pour remplacer une syntaxe linéaire anglaise par une relation cause-effet, préférée par la langue française.

³³¹ p. 170 ; notre traduction.

Bien que le message qu'elle vise à transmettre ne soit pas le même, cette version maintient un ton et une fonction didactiques que l'on trouve aussi dans les contes classiques popularisés, en les accentuant davantage (et même excessivement selon nous) au travers d'une langue parfois lourde et artificielle. Indépendamment de cette critique, traitée ultérieurement, quels sont les buts de cette version moderne ? Premièrement, elle critique de manière acerbe la violence des chasseurs et, au-delà, le mal que fait notre société moderne à l'environnement naturel, visant ainsi à inciter le lecteur à valoriser la nature ; deuxièmement, elle investit les personnages féminins, si vides de substance et si schématiques dans les contes littéraires popularisés, de pouvoir, de connaissances étendues, d'audace, d'initiative et de bonté. La raison d'être du conte est explicitement de s'opposer aux versions classiques popularisées. Enfin, malgré la violence de la fin (souvent supprimée dans les contes littéraires popularisés conçus pour enfants), son didactisme, associé à la formule traditionnelle initiale, à l'illustration, aux portraits touchants de la nature, à l'audace de la fillette, à son langage enfantin et à la netteté des concepts du bien et du mal, font que certains aspects de cette version moderne parleraient davantage à un lectorat enfantin que ne le feraient d'autres réécritures.

Remarques sur la langue

On peut imaginer que l'auteure visait des enfants parmi le lectorat de son conte, puisqu'elle annonce sa volonté d'écrire en réaction contre la vieille version « sans doute créée pour cultiver, chez les enfants, la peur et la haine des chiens de la forêt »³³². Cependant, (si nous revenons à notre critique de la langue), d'autres aspects du style et de la langue n'ont pas leur place dans une littérature de jeunesse. Nous

³³² WALKER, p. 165 ; notre traduction.

pensons notamment à l'absence d'images poétiques, de rimes et de parallélisme dans la structure, ainsi qu'à un didactisme exacerbé (voir section 4.3).

4.2.3.2 "Little Red Riding Hood" d'Olga Broumas³³³

Structure

On remarque d'emblée que ce conte est écrit en vers ; non en vers rimés comme les Moralités à la fin des contes de Perrault, mais en vers libres qui peuvent se lire comme de la prose. On n'y trouve 1) ni la formule de début « il était une fois », 2) ni la formule de fin souvent présente dans les contes classiques popularisés qui annonce un mariage et inclut une phrase s'apparentant à « et ils vécurent heureux », 3) ni la Moralité de fin en vers rimés comme celles de Perrault. Ainsi, le conte ne comporte pas les éléments traditionnels qui projetteraient le lecteur dans un espace lointain et atemporel, et sa forme présente un fort contraste et avec la structure-type du conte classique popularisé et avec les poèmes rimés qui plaisent tant aux enfants. C'est par ailleurs une première raison de croire que ce conte n'est pas destiné aux enfants.

Personnages

Premièrement, la narration ne se fait pas à la troisième personne : la narratrice *est* le Petit Chaperon Rouge. Elle n'est cependant plus « une petite fille de village, [...] jolie »³³⁴, mais une adulte, vieille ("old"³³⁵), et elle s'adresse à sa mère. Elle retrace les étapes de sa naissance et, le lecteur adulte peut le déduire, de la concrétisation de sa sexualité/son homosexualité. Elle exprime, en même temps que

³³³ BROUMAS, O., dans ZIPES, J., 1986(1), pp. 119-120. Voir annexes.

³³⁴ PERRAULT, C., 1987, p. 53. Voir annexe 7.

³³⁵ BROUMAS, lignes 1, 40.

son choix de vie, son regret au sujet de la maternité : elle ne peut pas, ne va pas, concevoir (“conceive”³³⁶) une fille qui puisse rendre visite à sa grand-mère et, par là, préserver les liens entre les générations féminines de la famille et en assurer la descendance. En outre, à part le médecin, les figures de cette version sont toutes féminines: la narratrice, sa mère, la sage-femme, les “other women”, la “daughter” jamais née, les “sisters”. Les personnages féminins et leurs expériences sont donc replacés au centre de l'intrigue, et les thèmes concernent clairement des lecteurs adultes et féminins.

Revenons au médecin : les paroles du loup de Perrault sont replacées dans sa bouche³³⁷ ; il remplace ainsi le loup pour devenir le vrai vilain de cette version réécrite. Seul personnage masculin, il est prédateur, ravageur et doit manifestement être évité. Ses instruments, dont la fonction est liée aux paroles du loup, constituent par ailleurs une autre méthode pour replacer les événements du conte dans un contexte moderne, concret, même cruellement réel, nous rappelant le deuxième type d'expérimentation évoqué par Zipes³³⁸ (on pourrait y voir, aussi, une critique de l'instrumentalisation de l'existence, renforcée par des contes trop didactiques et simplistes). Masculinité, sexualité, danger sont intimement liés mais de manière beaucoup plus complexe que lorsque le loup de Perrault les incarne. Cependant, il faut remarquer, aussi, le rapprochement surprenant opéré entre la narratrice et le loup, puisque elle naît “howling”³³⁹ : le sauvage, le primitif ne sont pas propre au « méchant loup » mais sont présents en tout être humain.

Intertextualité

³³⁶ Ligne 43.

³³⁷ Lignes 20-23.

³³⁸ Voir section 4.1.

³³⁹ BROUMAS, ligne 18.

Pour aborder ce point, nous allons d'abord déterminer les éléments du poème qui renvoient au conte de Perrault et examiner la manière dont ils sont traités, voire transformés ; puis nous mentionnerons des éléments ajoutés ou supprimés.

Comme nous l'avons fait valoir plus haut, le choix des vers reprend la forme (poésie) de la Moralité de Perrault sans pour autant communiquer le même message : si Perrault appelait les jeunes filles à la prudence, Broumas utilise et répète "mind" pour les prévenir des dangers qu'elles encourent en s'écartant du bon chemin ; de plus, Perrault les tenait pour responsables de leur mal si elles écoutaient des gens dangereux³⁴⁰. Quant à Broumas, elle inverse le message : en se montrant trop sage ("minding"), la narratrice a, d'une part, renoncé à son rôle dans la perpétuation des générations de femmes et, d'autre part, fait un choix dans sa sexualité, choisi, si l'on veut, un autre chemin que celui prôné par la moralité traditionnelle. Autrement dit, c'est en suivant à la lettre les instructions de la Moralité – qu'il faut rester sur le droit chemin – que la femme-narratrice a fait son choix : de partager son intimité uniquement avec des femmes et de ne pas avoir d'enfants. Mais elle ridiculise simultanément le message traditionnel en attirant notre attention sur le fait que sans relations homme-femme il n'y a pas de reproduction, qu'en se gardant des hommes, la femme rend impossible le processus – pourtant naturel et nécessaire à l'espèce – de procréation. De par cette interprétation de la Moralité, elle déconstruit deux aspects du conte « original » : d'une part, la naïveté de la jeune fille et la punition qui en résulte ; d'autre part, l'idée que c'est en restant dans les sentiers battus qu'on se construit le meilleur avenir. En outre, l'aspect simpliste de la Moralité est renforcé par le parler de

³⁴⁰ PERRAULT, C., *op. cit.*, 1987, p. 55, Moralité, lignes 2-6.

la mère, un parler rural³⁴¹ : on peut presque l'entendre répéter « naïvement » les préceptes de la Moralité traditionnelle.

Le « chaperon rouge » est présent, par une symbolique on ne saurait plus claire (pour un adulte). La couleur est liée au sang, l'objet au corps : le chaperon devient “mantle of blood”, un “red hood” qui accompagne le bébé qui naît, un “secret” possédé par toute femme et à ne partager qu'avec d'autres femmes, à tenir “safe in the same part”, clairement un aspect corporel, même génital, de la femme, puisqu'il est lié à la naissance, à l'intimité et à la perpétuation de la vie. Il est intéressant de noter ici que le clitoris, organe dont la stimulation entraîne le plaisir sexuel chez la femme, est protégé par un chaperon³⁴². Ainsi Broumas donne davantage d'importance au thème de la sexualité, qui restait latent dans le conte de Perrault.

Le panier dans lequel le Petit Chaperon Rouge porte, dans certaines versions, sa galette et son pot de beurre est aussi présent, mais son contenu est loin d'être de la simple nourriture. “Hollowed basket”, “basket of gifts”, “laden basket of love” sont la matrice et ses fruits, la naissance, la vie, la perpétuation de la vie, la descendance.

Nous avons évoqué plus haut la transformation du chaperon rouge ; le corporel est présent sous d'autres formes, également, et c'est un aspect clef de ce poème qui est absent du conte popularisé de Perrault. Les éléments durs, “bones” et “pelvic scaffold” ; la peau, la douleur de l'accouchement ; le “plunging wrist” de la sage-femme ; la tête ; les tempes ; les pieds ; le “lap”, le “heart”, le “body”. Le poème comporte une dureté, une cruauté, peut-être présentes dans la version de Perrault (rien que par le sort de la grand-mère et de la fille) mais qui y restent abstraites ; ici on *ressent*. Le poème met en scène une femme en chair et en os, qui naît, souffre,

³⁴¹ BROUMAS, lignes 26-29.

³⁴² http://georges.dolisi.free.fr/Transmission_vie/1_organisation_app_genital.htm :

« Le clitoris est un petit organe érectile, protégé par un capuchon, à l'avant de la vulve. »

apprend, aime et regrette. Absents, par contre, sont les bûcherons de la forêt et le « méchant loup » en tant que tel (le loup de Perrault a été transformé en médecin ; le poème évoque *des loups* qui vivent dans la forêt, mais cette référence semble presque une arrière-pensée et ne confère pas une importance majeure à un loup en particulier³⁴³).

En revanche, “scaffold”, “architect”, “conceive”, “make”, tissent un réseau de métaphores relatives à la construction qui ne figure pas dans le conte classique popularisé et qui confère aux femmes un rôle actif, un rôle clef : elle est source de vie. Finalement, la beauté de la fille ou de la femme n’est pas ici une préoccupation, contrairement à la plupart des contes popularisés, et l’héroïne n’est ni naïve, ni passive.

Moralité (définition du bien et du mal)

En supprimant le didactisme des contes de Perrault et des frères Grimm et en considérant les éléments principaux sous un autre angle, ce poème remet en question l’essence même de ces pôles, de cette dichotomie bien/mal si efficacement maniée par les auteurs des contes classiques popularisés et qui influe encore aujourd’hui sur notre conception du bien et du mal. Dépourvu de voix autoritaire qui nous *démontre* le bien et le mal, le poème est intensément personnel, ses figures et ses thèmes nous troublent, nous sensibilisent : A qui se fier ? Au médecin, à sa mère, à la sage femme, aux hommes, aux femmes, à soi-même ? Qui est donneur de vie, qui est susceptible d’entraver l’existence ? Qu’y a-t-il à gagner à tenir son chemin ? Et à perdre ? D’où vient la sexualité, et en quoi consiste-t-elle ? La naissance, la procréation, ont leur part de douleur ; si on les évite, sera-t-on plus heureux ? Le lecteur est laissé avec ses

³⁴³ BROUMAS, lignes 46-48.

questions et dans l'incertitude ; d'éventuelles solutions ne seront pas faciles à trouver et ne résident surtout pas dans les conceptions traditionnelles du bien et du mal.

Fonction

Quelle est la fonction de ce conte ? Faut-il connaître le conte « original », popularisé, pour en faire une lecture correcte (constitue-t-il un conte-poème autonome ou faut-il que le lecteur fasse des rapprochements pour en appréhender tout le sens) ? Vu que cette réécriture garde le titre et emploie les éléments clefs du conte de Perrault, sa fonction est de remettre en question le conte classique popularisé, de faire réfléchir à la sexualité, à la moralité, au bien et au mal, ainsi qu'à notre conception du rôle de la femme. Son message, ses messages, sont tributaires des rapprochements que l'on fait avec le conte classique popularisé : il n'est pas conçu pour être lu isolément. En outre, ses liens symboliques, ses métaphores et ses thèmes en font un conte pour adultes.

4.3 Langue : remarques générales

Nous tenons à souligner que, tout comme Zipes dans son anthologie de contes réécrits, nous avons choisi Walker pour son utilisation des motifs des contes pour réaliser des innovations idéologiques plutôt que pour sa langue et son style. Néanmoins, puisque ses contes constituent une bonne partie de notre corpus, et puisque nous nous sommes déjà penchée sur les transformations opérées dans ses contes, il convient d'ajouter quelques réflexions sur son style et sur celui de Yolen, très distincts, pour ensuite argumenter nos choix de traduction.

Il y a certains aspects de la langue des versions classiques popularisées, par exemple des formules d'adresse désuètes ou des verbes archaïques, qu'il n'incombe

pas aux auteurs de contes modernes, à notre avis, de reproduire. Nous pensons notamment aux mots vieilliss ou archaïques et à des choix de langue soutenus, comme :

- “thee” et “thou + forme verbale” de la version en anglais de « Cendrillon » à laquelle nous nous sommes référée³⁴⁴. “Thou” est aussi répété dans les formules rimées prononcées par le miroir magique³⁴⁵ ;
- Les verbes “ween ”³⁴⁶ et “trow ”³⁴⁷, employés, eux aussi, dans les vers du miroir ;
- Parmi les exemples des versions françaises, des mots et expressions comme « seoir »³⁴⁸, « être bien aise »³⁴⁹, « choir »³⁵⁰, « ne pas se sentir de »³⁵¹ et le positionnement de certains pronoms³⁵².

Ces éléments confèrent au texte un style et un ton soutenus, qui caractérisent les contes classiques popularisés ; il peut donc être intéressant de les incorporer dans les versions modernes pour créer une intertextualité. Cette incorporation n’est toutefois pas *obligatoire*, parce qu’elle ne constitue pas la seule façon de faire des rapprochements avec les modèles classiques. Par ailleurs, il est intéressant de constater combien les contes modernes emploient des “phrasal verbs”, qui correspondent souvent à un usage *moins* soutenu de l’anglais, mais qui sont très répandus dans cette langue et donc employés naturellement dans la littérature moderne. En revanche, certains choix des auteures appartiennent à un registre soutenu

³⁴⁴ GRIMM. Par exemple : pp. 177, 179, 180, 182, 185, 186. Voir annexe.

³⁴⁵ GRIMM, “Little Snow White” ; voir annexe.

³⁴⁶ *ibid.*, p. 164. Selon l’Oxford English Dictionary, obsolète ou archaïque : “To think, surmise, suppose, conceive, believe, consider”.

³⁴⁷ *ibid.*, p. 175. Selon l’Oxford English Dictionary, archaïque : “To trust, have confidence in, believe”.

³⁴⁸ PERRAULT, p. 53. Selon Le Petit Robert, vieilli ou littéraire : « convenir, aller ».

³⁴⁹ *ibid.*, pp. 80, 81, 82. Selon Le Petit Robert, littéraire : « content ».

³⁵⁰ *ibid.*, pp. 54, 55. Selon Le Petit Robert, vieux ou littéraire : « être entraîné de haut en bas ; tomber ; s’écrouler ».

³⁵¹ *ibid.*, pp. 83, 85. Selon Le Petit Robert, vieux : « être hors de soi, transporté de ».

³⁵² *ibid.* p. 53 : « je veux l’aller voir » ; p. 79, « elle s’allait mettre au coin de la cheminée ».

en anglais : nous pouvons citer, à titre d'exemple, chez Yolen, le déplacement de la négation³⁵³ qui a pour effet de la renforcer, et des mots et tournures comme “it was so” et “make me so” »³⁵⁴ ; “the river *bore* her on” et “anger stayed her”³⁵⁵ ; ou “the magic is *herein*”³⁵⁶. Chez Walker : dans “Cinder-Helle”, “converted by the sword”³⁵⁷ ; “queenly bearing”³⁵⁸ ; “hastened”, “smitten”, “advent”³⁵⁹ ; “to go forth”³⁶⁰. Par contre, la langue de “Snow-Night” et de “Little White Riding Hood” comporte davantage de banalités³⁶¹ et se révèle même grossière parfois. Certes, cet effet est voulu par l’auteure, mais elle manque d’autres astuces, évoquées ci-après, pour rendre sa langue efficace.

Contrairement à l’usage de mots anciens et de tournures soutenues, le recours par les auteurs de contes modernes à des répétitions, qui s’accompagnent souvent de rimes, est selon nous très important, parce que cette technique dote le conte d’une structure claire et, s’il se destine à de jeunes lecteurs, leur permet de suivre l’action et retient leur intérêt. La répétition figure dans les contes classiques :

- Dans « Cendrillon » de Perrault, le parallélisme de la structure de l’intrigue et les vers des Moralités ; dans “Cinderella” des frères Grimm, les épreuves que subit l’héroïne, les oiseaux et leurs actions, les instructions de la belle-mère, les sœurs qui saignent du pied et les rimes prononcés par les pigeons pour en prévenir le prince, la fuite de Cinderella et l’effort du

³⁵³ YOLEN. p. ex. : p. 83, “they had no smell at all” ; “her shoes made no clatter” ; p. 84, “she moved not at all” ; p. 85, “you are none of those”.

³⁵⁴ *ibid.*, p. 81 ; p. 84.

³⁵⁵ *ibid.*, p. 83 ; notre emphase.

³⁵⁶ *ibid.*, p. 87 ; notre emphase.

³⁵⁷ « Cinder-Helle », p. 191.

³⁵⁸ *ibid.*, p. 193.

³⁵⁹ *ibid.*, p. 194.

³⁶⁰ *ibid.*, p. 195.

³⁶¹ Quelques *exceptions* : p. 23, “to challenge nature is folly”, “deafened him to all her words”, “ones most learned”, “poured forth” ; p. 24, “bind”, “quarters”, “truss”, “too long accustomed” ; p. 25, “folk”, “it is said that” ; p. 167, “cultivated lands”, “great forest” (l’adjectif, quoique vague, apparaît souvent dans le conte de Yolen, également ; il fait impression).

père pour la retrouver, la phrase que l'héroïne répète devant l'arbre pour recevoir les beaux vêtements et la phrase répétée par le prince ;

- Dans "Little Snow White", outre les étapes structurales répétées des ruses de la reine : les traits de la fille, les vers prononcés par la reine et par le miroir (très efficace dans cette version car les rimes sont entraînantes), "over the seven mountains to the seven dwarfs", "...properly for once" ;
- Dans "Little Red-Cap" et « Le Petit Chaperon Rouge », le refrain du loup avant qu'il ne mange la fille et la Moralité de Perrault ; dans la version classique, les paroles de la mère-grand, reprises par le loup, sont encore plus efficaces puisqu'accompagnées d'une rime interne :

« Tire la chevillette, la bobinette cherra » est précédé de « là », « voix », « envoie » et « cria »³⁶² ; puis d'exactly les mêmes mots lorsque c'est le loup qui s'exprime³⁶³.

La rime interne est un procédé que l'on ne trouve pas chez Walker, mais qui intervient dans le conte de Yolen et d'autant plus habilement qu'il se construit avec des mots monosyllabiques, pourtant rares en anglais et encore plus rares en français (et donc difficile à maintenir dans une traduction française) :

"she sowed and hoed"³⁶⁴ ; "she felt the tears start in her eyes, and so as not to cry,..."³⁶⁵ ; "...when the frost was on the grass turning each blade into a silver spear, Sylva threw herself to the ground in tears."³⁶⁶ ; "...she floated

³⁶² PERRAULT, p. 54.

³⁶³ *ibid.*, pp. 54-55.

³⁶⁴ YOLEN, p. 81.

³⁶⁵ *ibid.*, p. 82.

³⁶⁶ *ibid.*

like a swan and the river bore her on”³⁶⁷ ; “Her face broke into a wolfish grin.
‘Fool,’ she said, ‘the magic is herein.’”³⁶⁸

Il convient d’ajouter à cette liste des phrases extrêmement rythmiques, par exemple :

“The door to the house stood open. She drew a deep breath and went in”³⁶⁹ ;
“She put up her hand to her mouth / to stop herself from crying out”³⁷⁰.

On y voit bien que Yolen prononce son texte à haute voix lorsqu’elle écrit³⁷¹ et le résultat est tout aussi plaisant pour le lecteur adulte que pour le lecteur enfant.

Walker, elle, n’emploie presque pas de répétitions³⁷² et pas du tout de rime, malgré l’importante présence de ces éléments dans de nombreux contes de fées. Par ailleurs, alors que le conte de Yolen est parsemé d’images poétiques, Walker privilégie souvent des listes adjectivales ou adverbiales, produisant parfois un effet technique, administratif ou stéréotypé³⁷³. Le texte manque ainsi d’attrait et pourrait laisser le lecteur, qu’il soit adulte ou enfant. De plus, son didactisme, s’il est justifié dans la mesure où les contes classiques popularisés sont didactiques et où l’auteure tient à l’utiliser pour proposer de nouvelles leçons, ne se présente pas aussi joliment que dans les modèles classiques (pas de moralité ou de phrases en vers, moins de jeux de symboles, leçons qui se *disent* plus qu’elles ne se *démontrent*). Son ton ne ressemble en rien à celui de Yolen, qui écrit *ostentatoirement* pour donner lieu simplement à la fantaisie et à la poésie, ce qui donne, paradoxalement, davantage de

³⁶⁷ *ibid.*, p. 83.

³⁶⁸ *ibid.*, p. 87.

³⁶⁹ *ibid.*, p. 84. 8 syllabes + 8 syllabes.

³⁷⁰ *ibid.*, p. 85. 8 syllabes + 8 syllabes.

³⁷¹ *An Author’s Voice : Interview avec Jane YOLEN*, consulté le 5 mai 2007.

³⁷² Deux exceptions que nous avons appréciées : dans “Snow Night”, “plucked” p. 21 ; et “(for dwarves are honest folk)”, “(for dwarves are strong folk)”, p. 25.

³⁷³ Parmi d’autres exemples : p. 167, “long and patient observation”, “behave nonthreateningly” ; p. 168, “proper attitudes”, “behaved appropriately” ; p. 169, “her position was dangerous”, “leaving White Riding Hood to her own devices” ; p. 170, “acute infection, “manageable pieces” ; p. 21, “more mature type” ; p. 23, “mortal danger” ; p. 194, “gallantly hastened”, “everyday life”.

crédibilité à ses messages subtils. Il est difficile de concevoir que Walker partage l'opinion de Yolen sur le didactisme :

Vous ne pouvez pas sermonner, vous êtes là pour raconter une histoire. Mais, vous pouvez toucher l'interlocuteur – si votre récit a un impact, c'est grâce à l'histoire³⁷⁴.

Certes, le conte de fées ne se destine pas toujours clairement à l'adulte ou à l'enfant, et nous ne critiquons aucunement le fait de cibler, au moins en partie, un lectorat adulte. Bien au contraire, car nous apprécions des clins d'œil, tels que le jeu d'allégories dans "Cinder-Helle", la représentation de Rollo et du masque dans "Little White Riding Hood" et certaines des moqueries à l'encontre de Lord Hunter ("very bad poems plucked from his own mind", "bumping down rather heavily"³⁷⁵, "his ambitions – and other things – were thoroughly ruined"³⁷⁶, etc.). Cependant, alors que le style didactique de Walker, sans édulcorer le conte, semble parfois viser, au moins en partie, un lectorat enfantin moderne, le succès de son entreprise, ainsi que son succès auprès de lecteurs adultes, est dans l'ensemble douteux pour les raisons évoquées plus haut.

5 TRADUCTIONS ARGUMENTEES

Pour compléter les extraits de traduction inclus dans nos analyses des différents contes modernes étudiés, nous proposons ici la traduction argumentée de quelques passages supplémentaires des contes de Walker et de Yolen, suivie d'une traduction intégrale du poème de Broumas, qui nous permettront de rendre compte, par des exemples précis, des remarques formulées sur la langue et le style dans la section précédente.

³⁷⁴ Des propos de Jane Yolen, dans *An Author's Voice*, *op. cit.*; notre traduction.

³⁷⁵ WALKER, p. 21.

³⁷⁶ *ibid.*, p. 22.

5.1 Barbara Walker

Notre but ici sera surtout de tâcher d'adoucir un didactisme quelque peu criant et d'embellir subtilement la langue, par exemple en changeant des suites simplistes d'adjectifs ou d'adverbes, sans pour autant changer ni le sens des mots ni le message du conte.

*Le Petit Chaperon Blanc*³⁷⁷

La grand-mère du Petit Chaperon Blanc lui avait enseigné³⁷⁸ beaucoup de choses, sur les plantes, les pierres, les étoiles, les vents et les eaux. Elle avait aussi appris à sa petite-fille à respecter les animaux sauvages : elle aimait tout particulièrement les loups de la forêt, ces bêtes timides³⁷⁹ dont les habitudes lui étaient devenues familières, tant elle les avait observées patiemment au fil des ans³⁸⁰.

Elle affirmait que les loups, contrairement à ce que prétendaient certains³⁸¹, n'étaient pas des bêtes féroces, mais des chiens hautement intelligents, nobles de cœur, fidèles, respectueux des membres de leur propre espèce et même des êtres humains qui ne les menaçaient pas. La grand-mère avait guéri plusieurs loups de maladies, ainsi que de blessures que leur avaient infligées aux pattes des chasseurs ou des trappeurs qui tendaient des³⁸² pièges brutaux³⁸³. Comme³⁸⁴ elle avait gagné la confiance de ces loups, ils revenaient de temps à autre pour lui rendre visite. Elle avait appris comment agir³⁸⁵ si elle se trouvait en présence d'une bande de loups et elle transmet ce savoir³⁸⁶ au Chaperon Blanc pour qu'elle ne présentât pas une menace pour les loups et pour qu'elle comprît qu'elle n'avait rien à craindre de ces chiens de la forêt. Ainsi, le Chaperon Rouge ne se sentait jamais inquiète dans les bois³⁸⁷, même lorsqu'elle entendait les hurlements sinistres des loups qui se rassemblaient³⁸⁸ pour partir chasser.

³⁷⁷ Extrait allant de la page 167, "White Riding Hood's grandmother", à la page 168, "her children". Voir également la section 4.2.3.1.

³⁷⁸ Pour éviter de répéter « apprendre » dans la phrase suivante.

³⁷⁹ Cet étoffement permet d'éviter la simple juxtaposition des adjectifs et du nom, employée trop souvent par Walker et relevant, à notre avis, d'un style simpliste et d'un ton dogmatique.

³⁸⁰ Le dédoublement d'adjectifs en anglais n'apporte rien au style, c'est pourquoi nous en avons choisi un (patiemment) puis ajouté la locution « au fil des ans » pour garder le sens de l'autre ("long").

³⁸¹ Le verbe "claim" en anglais comporte un didactisme lourd dans la phrase, que nous avons tâché d'adoucir.

³⁸² Nous avons privilégié l'article indéfini, plus subtil et moins dogmatique.

³⁸³ La syntaxe est changée et le procédé de transposition employé, pour rendre l'adjectif "leg-hold" en français.

³⁸⁴ Un mot explicitant la cause et l'effet est préférable au "and" de coordination en anglais.

³⁸⁵ Une réduction qui a l'avantage d'enlever la lourdeur de la phrase anglaise "behave nonthreateningly" sans nuire au sens.

³⁸⁶ La réorganisation de la phrase permet d'éviter deux tournures lourdes et d'un didactisme criant : "proper attitudes" et "behaved appropriately".

³⁸⁷ Pour ne pas répéter « forêt ».

³⁸⁸ Le verbe "organize" nous a paru maladroit pour décrire cette situation en anglais.

Les gouttes de rosée³⁸⁹ brillèrent dans la lumière fraîche du matin lorsque le Chaperon Blanc se mit en chemin pour sa petite expédition³⁹⁰, son panier sous le bras, et elle sifflait gaîment pour accompagner les oiseaux. Après avoir³⁹¹ parcouru quelques kilomètres dans les bois³⁹², elle s’assit au bord d’un ruisseau pour boire et se reposer. Elle s’y trouvait encore lorsque deux³⁹³ chasseurs parurent, portant sur leurs épaules un bâton auquel ils avaient suspendu un grand loup qui était mort³⁹⁴.

Le Chaperon Blanc constata avec horreur qu’il s’agissait d’une femelle, ses mamelles distendues témoignant d’une portée de louveteaux orphelins abandonnée quelque part, et que sa patte arrière gauche avait été piégée et rongée jusqu’au jarret.

« Salut, petite, dit le plus âgé des chasseurs. T’as vu ce qu’on a attrapé pour toi ? Voilà un loup de moins pour te faire peur³⁹⁵. »

- Les loups ne me font pas peur, répondit le Chaperon Blanc. Et vous avez fait là une chose horrible, on voit bien que³⁹⁶ c’est une maman, qu’elle est morte dans l’angoisse et dans la douleur et qu’elle a rongé sa propre patte pour essayer de se libérer et de retourner près de ses petits. »

5.2 Jane Yolen

Notre préoccupation ici sera de conserver la rime, le rythme et les images du texte original tout en maintenant sa simplicité, véhiculée par un anglais précis et bien structuré, sans que cela paraisse *forcé* en français.

*Le ruban de la lune*³⁹⁷

Un soir, quand le givre sur l’herbe muait chaque brin en une lance d’argent, Argenta se jeta par terre en pleurant³⁹⁸. Le³⁹⁹ ruban argenté, qu’elle avait noué lâchement

³⁸⁹ Il convient de transformer l’objet en sujet et de réaménager la syntaxe en français pour garder l’aspect poétique de la phrase.

³⁹⁰ Il nous semble nécessaire d’ étoffer ici, toute phrase qui rend l’idée de *errand* (p. ex. « s’acquitter de sa tâche/de sa mission ») prenant, même dans un contexte « walkérien », un ton trop technique, formel ou administratif ; ce serait dommage, ici, car c’est une des seules phrases du conte qui semble adaptée à un conte de fées.

³⁹¹ De nouveau, pour éviter le “and” de coordination, nous avons rétabli la chronologie.

³⁹² La proposition « pénétré dans les bois et parcouru quelques kilomètres », bien qu’elle soit plus fidèle au sens, nous a paru trop long.

³⁹³ Nous n’avons pas employé « paire » afin de pouvoir employer un verbe et un pronom pluriels après.

³⁹⁴ Le fait de réaménager les éléments de la phrase met en exergue le triste sort du loup, approche qui correspond au message de Walker.

³⁹⁵ Ce choix a l’avantage d’être idiomatique comme son équivalent en anglais “to worry about”, tout en préservant le ton condescendant d’un homme envers une fillette.

³⁹⁶ Nous avons adopté cette structure pour éviter les gérondifs anglais, qui ne sont pas très naturels dans un discours oral.

³⁹⁷ De la page 82, “One night”, à la page 83, “not wet at all”. Voir également la section 4.2.1.2.

³⁹⁸ Nous avons plus de syllabes mais nous avons pu conserver la rime.

³⁹⁹ Suppression du “and”, la coordination n’étant pas naturelle en début de phrase en français.

autour de ses cheveux, glissa et s'étala sur le sol devant elle. Elle ne l'avait jamais regardé au clair de lune. Il scintillait, brillait et semblait onduler.

Argenta se pencha pour le toucher et ses larmes tombèrent sur lui. Soudain, le ruban se mit à s'étendre et à se transformer ; dans le même temps⁴⁰⁰, l'air s'emplit d'une voix douce de femme, qui dit :

Ruban d'argent, cheveux d'argent,
Portez Argenta soigneusement,
Ramenez⁴⁰¹ ma fille⁴⁰².

Et là, aux pieds d'Argenta, parut une rivière qui scintillait, qui brillait, qui⁴⁰³ ondulait au clair de lune⁴⁰⁴.

Il n'y avait ni bateau ni passerelle⁴⁰⁵, mais Argenta ne s'en inquiéta pas. Elle pensa que la rivière emporterait son chagrin ; alors⁴⁰⁶, sans mot dire, elle se jeta dans l'eau⁴⁰⁷.

Mais elle ne coula pas. Au contraire, comme un cygne elle flottait et la rivière la portait⁴⁰⁸, le long de maisons et de collines, par les monts et par les prés⁴⁰⁹. Et – Ô chose étrange ! – elle n'était pas mouillée.

[...]

⁴¹⁰La porte de la maison, grand-ouverte⁴¹¹, l'invitait ; Argenta entra sans hésiter. Le long couloir n'était plus sombre, mais rempli⁴¹² d'une lueur étrange, qui rappelait le clair de lune⁴¹³. Cette fois-ci⁴¹⁴, lorsqu'elle atteignit la porte en cristal tout au fond et

⁴⁰⁰ Pour éviter la répétition du verbe.

⁴⁰¹ Ici on voit un exemple du fait que les mots en français ont typiquement plus de syllabes que leurs équivalents en anglais. Ce dernier comporte plus de mots monosyllabiques, qui ont conféré un rythme particulier au style de Yolen et qui sont impossible à reproduire.

⁴⁰² "Home" est très ambigu, pouvant signifier « chez elle », « chez moi », ou « chez nous ». Nous avons opté pour le verbe « ramener » parce qu'il permet, en fait, de ne pas trancher.

⁴⁰³ Répétition du pronom relatif au lieu de la conjonction de coordination "and".

⁴⁰⁴ Il est important de répéter les mêmes verbes dans le même ordre qu'au premier paragraphe.

⁴⁰⁵ L'allitération et le monosyllabisme ne sont pas conservés.

⁴⁰⁶ Pour expliciter le "and" anglais, qui tient lieu ici d'explication de l'action du personnage.

⁴⁰⁷ Le *phrasal verb* anglais "throw in" appelle un complément de lieu en français.

⁴⁰⁸ En changeant l'ordre de la première partie de la phrase, nous avons pu conserver la rime et le rythme.

⁴⁰⁹ L'emploi de « monts » et de « prés » ne représente pas une perte importante de sens (les monts sont "high", les prés, "low") et il nous permet de préserver et même de renforcer la rime (*swan—on ; flottait – portait – prés – mouillée*).

⁴¹⁰ Page 85, de "The door", à "of itself". Voir également la section 4.2.1.2.

⁴¹¹ L'adjectif "wide" doit être conservé parce qu'il a été inclus à dessein pour différencier cette phrase de celle de la page précédente ("The door to the house stood open. She drew a deep breath and went in."), que l'on pourrait traduire ainsi : « La porte de la maison bâillait. Elle inspira profondément, puis fit son entrée. »

⁴¹² Nous avons évité « éclairé » à cause du « clair de lune » qui suit.

⁴¹³ Le mot composé "moonglow" nécessite une comparaison en français.

⁴¹⁴ Ici, le "and" établit un contraste par rapport à la première fois qu'Argenta était passée par le même couloir.

contempla son reflet douze fois⁴¹⁵ dans la glace, elle découvrit son propre visage serti d’yeux gris étranges, encadré de longs cheveux argentés⁴¹⁶. Devant sa bouche, elle mit sa main, pour s’empêcher de crier – en vain⁴¹⁷. Aussitôt⁴¹⁸ que le son eut passé ses lèvres, la porte s’ouvrit d’elle-même.

5.3 Olga Broumas

La traduction de ce conte présente moins de difficultés que la traduction de poèmes rimés ; néanmoins, l’exercice demande une réflexion sur la structure, les métaphores filées, les répétitions et les allitérations. Nous avons choisi de le traduire dans son intégralité pour rendre compte de ces différents éléments et parce qu’il constitue, à notre avis, une version moderne fascinante.

Le Petit Chaperon Rouge

Je deviens vieille, vieille
sans toi, Maman, paysage
de mon cœur. Aucune enfant, aucune fille, dans mes entrailles⁴¹⁹
n’a remué, pour
sortir en criant, vêtue⁴²⁰ de sa cape de sang

comme je l’avais fait
après avoir traversé ton plancher pelvien⁴²¹, le tendant
comme un arc, ta peau la plus tendre
bandée comme une corde⁴²² et resserrée⁴²³

⁴¹⁵ Nous avons maintenu l’ambiguïté de l’anglais : il n’est pas clair si Argenta se regarde douze fois ou voit son image reproduite douze fois.

⁴¹⁶ Ce changement permet de ne pas répéter l’adjectif de couleur et de faire le rapprochement si important, dans le conte, entre le ruban/la couleur et les femmes.

⁴¹⁷ A notre avis, nous pouvons nous permettre ce réaménagement de la syntaxe qui préserve la rime de la phrase.

⁴¹⁸ Cela nous a permis d’éviter encore un “and” qui rend, en fait, une relation de chronologie et sous-entend une relation cause-effet.

⁴¹⁹ Choix informé par la prière *Je vous salue Marie* : « Jésus, le fruit de vos entrailles, est béni ». Nous aurions voulu utiliser un terme ayant le son [s] (sourd) comme dans « sang » à la ligne suivante (p.ex. ossements, ossature) pour reproduire l’allitération créée par “bones” et “blood”, mais un tel choix aurait nui au sens. En revanche, les [s] dans cette strophe de l’original (“passed”, “screaming”, “dressed”) ont été retenus, quoique placés à d’autres endroits (« sortir », « sa », « sang »). Ce son parsème, d’ailleurs, les deux premières strophes qui traitent de la naissance et nous avons donc tâché de le conserver.

⁴²⁰ Le choix d’un accord au féminin pour toute la strophe est fait à dessein, puisque le poème place les femmes et la continuité des générations féminines au centre de l’intrigue.

⁴²¹ Aussi appelé périnée ; nous avons opté pour ce synonyme parce que « plancher » permet d’étendre la métaphore de la construction, développée au travers des mots comme “scaffold”, “architect”, etc.

⁴²² Nous avons déplacé le “bow”, l’arc, à la ligne précédente parce que cela nous permet de garder les éléments liés à la métaphore de l’arc tout en insérant une traduction de “wishbone” qui a du sens pour un lecteur francophone.

contre la douleur. J'ai filé dehors comme une flèche, mais pas avant que

la sage-femme eût plongé sa main jusqu'au poignet pour guider
ma tête⁴²⁴ confuse⁴²⁵ vers sa première cible⁴²⁶. Un forceps placé haut⁴²⁷
aurait peut-être, en ce seul instant, accompli
ce que toi et cette brave femme avez manqué, toutes ces années, de faire : me restreindre
là⁴²⁸ entre les tempes, entraver mes pieds de bébé.
Vêtue de mon chaperon rouge, en hurlant je suis descendue⁴²⁹ –

esquivant
le docteur de blanc vêtu⁴³⁰ et ses belles paroles : le microscope,
le stéthoscope, le bistouri,
c'est pour mieux voir, entendre
et manger – droit sortie de ta corbeille⁴³¹ creuse
pour finir dans le giron⁴³² de la sage-femme. J'ai grandi
avec ce talent de l'esquive, et quand tu me disais,
« Tiens-t'en au chemin, oublie les fleurs, 'y a
des loups dans ces buissons, rappelle-toi
où tu dois aller, fais attention,
d'y arriver », j'ai
fait attention⁴³³. Je m'en suis tenue

au chemin, j'ai tenu
le chaperon secret ; ce qu'il dissimulait, je l'ai tenu⁴³⁴
plus secret encore. Seulement de nuit
je le soulevais, seulement⁴³⁵ avec d'autres femmes

⁴²³ Choisi au lieu de « contractée », pour maintenir le son [s] et pour éviter une répétition par rapport au mot suivant, « contre ».

⁴²⁴ A notre avis, il faut garder l'adjectif possessif ici pour rester fidèle au sens de l'anglais.

⁴²⁵ Moins de syllabes que « déconcertée », « déroutée » et « désorientée ».

⁴²⁶ Ce terme nous permet d'étendre la métaphore de l'arc et de la flèche.

⁴²⁷ *Merriam-Webster's Medical Desk Dictionary*, 1993, p. 296 : "High forceps : a rare procedure for delivery of an infant by the use of forceps before engagement has occurred". Il nous semble inutile de préciser le type de forceps en français, puisque chaque type porte le nom de la personne qui l'a inventé (il pourrait s'agir ici du forceps de Levret « qui existe en trois tailles (courte, moyenne et longue), choisies en fonction de la hauteur d'engagement de la présentation » selon http://csidoc.insa-lyon.fr/these/2004/silveira/05_chapitre_2.pdf) et qu'une telle précision terminologique n'apporte rien au lecteur francophone ordinaire. En revanche, insister sur la position, la hauteur, nous semble important.

⁴²⁸ Nous étoffons avec un complément de lieu ; le protagoniste fait référence au cerveau, à la capacité intellectuelle.

⁴²⁹ La syntaxe est étrange à dessein, pour rapprocher « chaperon » et « hurlant » : la poétesse reprend ces éléments du conte classique popularisé et en détourne le sens puisqu'elle les associe à un seul et même personnage, le bébé. Le loup, en revanche, est quasi absent du poème-conte.

⁴³⁰ Un certain rythme et même une rime sont établis par rapport à la strophe précédente (« descendue », « le docteur de blanc vêtu », ce qui met l'emphasis sur cette figure sinistre qu'est le médecin (et, par l'association qu'en fera le lecteur, le loup).

⁴³¹ Ni « corbeille » ni « panier » n'apparaissent explicitement dans la version de Perrault, mais on trouve plus d'occurrences de « panier » sur Google lorsqu'il s'agit d'autres versions ; néanmoins, nous optons ici pour « corbeille » à cause de l'allitération produite avec « creuse ».

⁴³² « Dans les bras », « entre les mains », « sur les genoux » ne sont pas des propositions satisfaisantes ici, car « lap » comporte de la féminité, de la maternité.

⁴³³ Nous avons dû sacrifier en partie la répétition ("mind") pour rester fidèle au sens.

⁴³⁴ Les différentes formes du verbe « tenir » sont répétées à dessein, pour créer un parallélisme.

qui allaient, peut-être, le même chemin menant chez⁴³⁶ leur propre grand-maman⁴³⁷, chacune son panier⁴³⁸ de cadeaux, chacune son petit chaperon en lieu sûr dans le même recoin⁴³⁹. J'ai bien fait attention. Je n'ai pas de fille

qui puisse retracer ce chemin-là pour retourner dans ton giron avec mon panier chargé d'amour. Je deviens
vieille, vieille
sans toi. Maman, paysage
de mon cœur, architecte de mon corps, quel autre geste⁴⁴⁰
puis-je concevoir⁴⁴¹

puis-je faire⁴⁴² avec ce corps⁴⁴³
qui puisse te parvenir, toi seule
dans ta maison⁴⁴⁴, toi qui attends, de l'autre côté de cette forêt improbable,
peuplée de loups et de leurs proies :
nos sœurs perdues en quête de fleurs⁴⁴⁵.

6 CONCLUSION

La rédaction du présent mémoire, qui a pour principal objet d'analyser un corpus de contes modernes et de proposer une traduction argumentée de quelques passages de ceux-ci, s'est révélée particulièrement intéressante, car elle nous a permis d'aborder des contes que nous ne connaissions pas jusqu'alors tout en réfléchissant au

⁴³⁵ Répétition à dessein : cela crée un parallélisme; et *seulement* remplace le *and* de coordination (quatrième ligne de cette strophe) si souvent employé en anglais et pour lequel il convient souvent de trouver une autre solution en français.

⁴³⁶ Voir ligne 46 : « chez » est employé ici pour ne pas alourdir ni allonger la phrase, alors que « dans ta maison » allonge joliment la ligne ultérieure mentionnée pour s'aligner sur la version originale.

⁴³⁷ Plus familier en français, tout comme “grandma” est plus familier que “grandmother” ; vu que ce dernier est employé dans les deux versions classiques popularisées en anglais (une en annexe) que nous avons consultées, la poétesse a dû choisir “grandma” à dessein.

⁴³⁸ Voir note 431.

⁴³⁹ L'emploi de “part”, au lieu de “place”, en anglais nous fait penser à l'euphémisme “private parts”. L'expression « partie intime » serait pourtant trop explicite, puisque complète, en français. Selon le Robert, « recoin » : coin caché, retiré ; partie cachée, secrète, intime.

⁴⁴⁰ Le double sens de “(make) a gesture”, à savoir *effectuer un mouvement du corps et intervenir en faveur de quelqu'un* existe dans les deux langues. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons gardé le verbe banal « faire » pour “make” – le deuxième sens étant, en français, « faire un geste ».

⁴⁴¹ Le double sens – *former dans son utérus* et *envisager, prévoir* existe dans les deux langues.

⁴⁴² Voir note 440.

⁴⁴³ Le renvoi anaphorique (*it – corps*) doit être explicité en français.

⁴⁴⁴ Voir note 436.

⁴⁴⁵ Les deux dernières lignes sont difficiles à traduire puisque les éléments *wolves* et *they feed on* sont éloignés ; c'est pourquoi nous avons réaménagé la syntaxe anglaise et changé des catégories grammaticales pour rapprocher les loups et l'acte de se nourrir : ainsi *feed on* (v.) devient *proie* (n.) ; l'adjectif composé *flower-gathering* devient *en quête de fleurs* (complément de manière). Notre version met peut-être davantage en avant les *sœurs*, effet qui n'est pourtant pas sans lien avec la thématique du poème.

féminisme et à la représentation de la femme dans la littérature, deux thématiques très importantes à nos yeux.

Outre une présentation de la terminologie et des définitions relatives au domaine du conte, nous avons consacré une partie de ce mémoire à un survol de l'histoire du conte, qui nous a permis de constater que l'évolution du conte a toujours eu une composante socio-économique et s'est toujours caractérisée par une double tendance, le conte étant utilisé tout à la fois pour consolider les structures et croyances de la société et à des fins subversives, avec une portée critique. Ensuite, nous avons examiné la fonction et les traits communs des contes classiques popularisés (modèles qui proviennent d'un autre temps mais qui influent énormément sur nos conceptions actuelles) afin de montrer comment divers éléments de la structure et du cadre, mais aussi la description des mœurs et des croyances évoquées, les caractéristiques des personnages et le rôle de la femme, y sont présentés. Nous avons vu que les contes littéraires pouvaient servir d'agent civilisateur (la "civilisation" étant nécessairement définie en termes d'un parti pris idéologique), offrir un cadre utopique ou un refuge pour se protéger du quotidien et encourager l'imagination et l'espoir, mais qu'ils pouvaient avoir une résonance très négative pour les femmes en ce sens qu'ils prônaient pour elles la passivité, la soumission, la dépendance et la beauté et présentaient le mariage comme leur but suprême et la réalisation de leur destinée, renforçant le *statu quo* du système patriarcal établi.

Pour voir dans quelle mesure les versions modernes sont susceptibles d'inverser ces tendances, nous avons exposé leurs fonctions générales : parmi elles, la prise en compte du lecteur moderne et de l'évolution du rôle de chacun des sexes ; le renversement de certains stéréotypes de notre société ; la remise en question d'institutions sociales ou politiques, ou des dénouements heureux typiques des contes

classiques popularisés. Cette discussion nous a amené à évoquer le processus de *transfiguration* décrit par Jack Zipes et à envisager que des traductions des versions modernes étudiées puissent avoir leur place dans la littérature française, déjà riche en contes modernes.

S'ensuit l'analyse de six contes modernes, et plus particulièrement de leur structure, leurs personnages, leurs liens intertextuels avec les versions classiques popularisées, leur traitement de la moralité et leur fonction précise, accompagnée de remarques sur le lecteur envisagé et sur la langue et le style employés. En se basant sur les versions connues, les auteurs de ces contes ont innové de façons bien diverses: Barbara Walker a eu recours à l'allégorie, à la satire, au didactisme et à la réinterprétation de symboles pour transmettre un message éco-féministe, pour dépeindre de manière positive des femmes puissantes ou pour revaloriser des motifs païens ; Jane Yolen, évitant le didactisme, s'est servi non seulement de symboles, mais aussi d'une structure équilibrée et d'une langue poétique et imagée pour représenter de façon très belle et très positive le développement et la quête d'identité de la femme ; le *Merseyside Fairy Story Collective* a pris pour thèmes la liberté et l'exploitation, politisant la version connue de Blanche-Neige pour représenter une utopie marxiste ; enfin, Olga Broumas a remanié la forme, les symboles, et la moralité de la version connue du Petit Chaperon Rouge pour nous livrer une représentation intensément personnelle et troublante de l'expérience féminine en lui redonnant toute sa complexité. Dans son ensemble, ce corpus, si restreint soit-il, témoigne, d'une part, de l'interdépendance entre le conte connu et la version réécrite, car c'est en se rappelant le conte de référence et en faisant des rapprochements entre celui-ci et la nouvelle version que le lecteur peut apprécier pleinement les transformations effectuées et les nouveaux messages transmis et témoigne, d'autre

part, du fait que le conte de fées en tant que genre constitue une source inépuisable de création et de renouvellement de la littérature. Enfin, les six versions modernes participent toutes à une représentation plus positive du rôle de la femme et des possibilités qui s'offrent à elle.

Nos observations ont également donné lieu à une comparaison du style et de la langue de Jane Yolen et de Barbara Walker, étape qui est nécessaire étant donné que le traducteur doit être bien conscient de ces éléments et vu qu'un conte qui va être traduit pour un lectorat et *accueilli* par celui-ci doit afficher certaines qualités littéraires et esthétiques. En fait, bien que nous ayons choisi des contes de Walker en raison de leur idéologie et bien qu'un conte moderne ne doive pas obligatoirement respecter tout aspect de la langue et du style des contes classiques popularisés, nous avons conclu qu'une version moderne est plus intéressante et plus efficace si elle comporte des rimes ou, au moins, une langue rythmique, un parallélisme dans sa structure, des symboles riches de sens, des images poétiques et des descriptions imagées, et que les contes de Walker répondent nettement moins bien à ces critères que les autres versions modernes étudiées. Le chapitre final, consacré à des traductions argumentées d'extraits, a été l'occasion de mettre en lumière les qualités, les défauts et les difficultés de traduction que présentent les extraits de contes modernes choisis.

La diversité de ces versions modernes montre clairement que le conte de fées est un genre en constante évolution. Nous voyons dans l'hétérogénéité des versions modernes étudiées dans ce mémoire une manifestation du phénomène évoqué par Herbert Schiller, le processus de manipulation des contes de fées :

The process is much more elusive and far more effective since it generally runs without central direction⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ SCHILLER, H., *The Mind Managers*, in ZIPES, J., *op. cit.*, 1979, p. 17.

Notre étude nous a amenée à conclure que cette manipulation des contes connus – qui devient, dans les versions modernes étudiées, une véritable transformation – peut être plus ou moins grande et peut se manifester dans des passages ou à des degrés différents. Par exemple, bien que les versions réécrites de Cendrillon et de Blanche-Neige par Walker transforment divers éléments des contes connus en proposant des leçons nouvelles, elles maintiennent une scène schématique de rencontre où l’héroïne captive instantanément son prince et où « le mariage constitue le point d’appui, l’événement majeur »⁴⁴⁷. En revanche, le conte moderne “Little White Riding Hood” de la même écrivaine est résolument éco-féministe ; dans le *Merseyside Fairy Story Collective*, la version moderne de Blanche-Neige se dote d’un message manifestement politique, accompagné d’images propres à un conte de fées ; chez Yolen, l’histoire de Cendrillon se transforme en une histoire de femme en voie de devenir, contée avec une délicatesse et une beauté qui préservent, de plus, l’oralité des contes populaires ; enfin, l’emploi de vers par Broumas nous livre une version perturbante, surprenante, intense et sensiblement plus intime que celle de Perrault. Ainsi, comme nous l’avons déjà fait valoir, les possibilités sont infinies autant pour les techniques employées en vue de transformer le conte de référence que pour les thèmes et messages véhiculés par les versions modernes.

Enfin, bien que ce corpus réduit nous ait obligée à amalgamer, dans une certaine mesure, les contes pour adultes et les contes pour enfants, il témoigne toutefois des deux types majeurs d’expérimentation, de *transfiguration*, évoqués par Zipes. Nous sommes heureuse de constater qu’une partie de cette transfiguration consiste à mettre en avant de nouvelles représentations du rôle de la femme et qu’elle permet de croire que les contes modernes peuvent récupérer leur fonction utopique ou

⁴⁴⁷ LIEBERMAN, M.K., in ZIPES, J., *op. cit.*, 1986(1), p. 189 ; notre traduction.

préservé leur fonction critique tout en restant pertinents pour le lecteur du XXI^e
siècle.

~ It was not power that you lacked, but wishes.
Had you not learned – have we not learned, from tales
Neither of beasts nor kingdoms nor their Lord,
But of our own hearts, the realm of death –
Neither to rule nor die? to change, to change! ~

- **Randall Jarrell**

7 BIBLIOGRAPHIE

Articles :

BASCOM, William, "Four Functions of Folklore", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 67, No. 266, Oct. - Dec., University of Illinois Press, Illinois, 1954, pp. 333-349 (consulté sur JSTOR www.jstor.org).

MALARTE, Claire-Lise, « La Nouvelle Tyrannie des fées, ou la réécriture des contes de fées classiques », in *The French Review*, Vol. 63 No. 5, printed in U.S.A., April 1990, pp. 827-837 (consulté sur JSTOR www.jstor.org).

STONE, Kay F., "Review: *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* by Jack Zipes", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 101, No. 399, Jan. - Mar., University of Illinois Press, Illinois, 1988, pp. 110-111 (consulté sur JSTOR www.jstor.org).

VON FLOTOW, Luise, "Translation Praxis, Criticism and Theory 'au féminin'", in *Etudes-Canadiennes-Canadian-Studies*, 1996, Vol. 22, n°41, pp. 181-194 (commandé au Centre national de la recherche scientifique, <http://cat.inist.fr/>, le 19 avril 2007).

ZIPES, Jack, "The Potential of Liberating Fairy Tales for Children", in *New Literary History*, Vol. 13, n°2, hiver 1982, pp. 309-325 (consulté sur JSTOR www.jstor.org).

Contes de référence en anglais:

GRIMM, Jakob and Wilhelm, "Cinderella" (pp. 176-187), "Little Red-Cap" (pp. 18-23), and "Little Snow-White" (pp. 162-175), in *Grimm - The Illustrated Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Die Gestalten Verlag, Berlin, 2003.

Contes de référence en français:

GRIMM, Jakob, Wilhelm, « Blanche-Neige », <http://www.naute.com/blancheneige/>, publié dans *Contes d'enfants et du foyer*, 1812.

PERRAULT, Charles, « Cendrillon ou la petite pantoufle de verre » (pp. 79-89) and « Le Petit Chaperon Rouge » (pp. 53-56), in *Contes*, Librairie Générale Française, Paris, 1987.

Contes modernes consultés en français:

TOURNIER, Michel, « La fugue du petit Poucet », in *Sept contes*, Gallimard, Folio Junior, Evreux, 1997, pp. 53-76.

Contes modernes étudiés :

“Cinder-Helle” (pp. 189-196), “Little White Riding Hood” (pp. 165-170), and “Snow Night” (pp. 19-25), in WALKER, Barbara G., *Feminist Fairy Tales*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1996, 244 p.

“Little Red Riding Hood” (BROUMAS, Olga, pp. 119-120), “The Moon Ribbon” (YOLEN, Jane, pp. 81-87), and “Snow White” (THE MERSEYSIDE FAIRY STORY COLLECTIVE, pp. 74-80), in ZIPES, Jack, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Gower Publishing Company Limited, Aldershot (England), 1986 (1), 270 p.

Contributions:

In ZIPES, Jack, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Gower Publishing Company Limited, Aldershot (England), 1986(1), 270 p.

GILBERT, Sandra M., and GUBAR, Susan, “The Queen’s Looking Glass”, pp. 201-208.

LIEBERMAN, Marcia K., “Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale”, pp. 185-200.

ROWE, Karen E., “Feminism and Fairy Tales”, pp. 209-226.

Dictionnaires et encyclopédies :

BRICOURT, Bernadette, « conte », in *Encyclopedia Universalis*, Vol. 6, Paris, 1989, pp. 451-455.

“Bronze age” (p. 548), “megalithic”, “neolithic”, in *The New Encyclopaedia Britannica*, 15th ed., Vols. 2, 7, 8, University of Chicago, 1986.

« Conte », « Contes », « Contes d’enfants et du foyer », « Contes de fées », in *Grand Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Tome 3, Paris, 1982, pp. 2562-2563.

CORREARD, Marie-Hélène, GRUNDY, Valerie, *The Oxford-Hachette French Dictionary*, 3e éd., Oxford University Press, New York, 2001, 1917 p.

Le Grand Robert et Collins Electronique, Version réseau 1.0, Dictionnaires le Robert / S.E.J.E.R., Paris, 2003.

Le Petit Robert sur CD-Rom, Version 2.1, Dictionnaires le Robert, Paris, 2001.

Merriam-Webster’s Medical Desk Dictionary, Merriam-Webster Inc., Springfield, M.A., 1993.

Oxford English Dictionary Online, Oxford University Press, 2007.

RIQUET, Raymond, « néolithique », in *Encyclopedia Universalis*, Vol. 16, Paris, 1989, p. 146.

Ouvrages de référence:

BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, New York, 1976, pp. 202-203.

Les contes de Perrault revus par..., Editions de La Martinière, Mayenne, 2002, 316 p.

MIEDER, Wolfgang, *Disenchantments : an anthology of modern fairy tale poetry*, University Press of New England, Hanover, 1985, 203 p.

VON FRANZ, Marie-Louise, *La Femme dans les contes de fées*, traduit de l'allemand par Francine Saint René Taillandier, Editions du Dauphin / Editions Jacqueline Renard, 5^{ème} éd., Paris, 1991, pp. 19-32, 309-310.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'Interprétation des contes de fées suivi de L'Ombre et le mal dans les contes de fées*, traduit de l'allemand par Francine Saint René Taillandier avec la collaboration de Jacqueline Blumer, Albin Michel, Paris, 1995, 635 p.

WALKER, Barbara G., *Feminist Fairy Tales*, Harper Collins Publishers, San Francisco, 1996, 244 p.

ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, University of Texas Press, Austin, 1979, 201 p.

ZIPES, Jack, *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Gower Publishing Company Limited, Aldershot (England), 1986 (1), 270 p.

ZIPES, Jack, *Fairy Tale as Myth / Myth as Fairy Tale*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1993, 192 p.

ZIPES, Jack, *Happily Ever After*, Routledge, New York, 1997, 171 p., pp. 1-39.

ZIPES, Jack, *Les Contes de Fées et l'art de la subversion*, traduit de l'américain par François Ruy-Vidal, Payot, Paris, 1986 (2), pp. 225-230.

Mémoires consultés

GARCIA, Telma, *Revolting Rhymes: Analyse de la traduction de contes parodiques en vers rimés*, Mémoire de licence, Université de Genève, 2003, 66 f.

Entrevue

An Author's Voice : Interview avec Jane YOLEN, durée 20:13, The Alumnae Association of Smith College, <http://alumnae.smith.edu/authors/childrens.php>, consulté le 5 mai 2007.