

Georges Jacques
Université catholique de Louvain

**Pouvoir de la féerie et
contre-pouvoir du réalisme.
Les enjeux de la fiction
dans la réécriture des
*Contes de Perrault***

Marc Soriano qui, il y a une bonne trentaine d'années, ramena les *Contes* de Perrault à l'avant-plan de la critique littéraire, rappelait qu'il s'agissait, pour nous francophones, du seul classique connu avant que nous n'allions en classe. S'il prenait le terme *classique* dans son acception la plus générale, celui-ci pouvait recevoir en même temps une signification infiniment plus restrictive, correspondant à l'esthétique qui, pour des motifs liés à l'absolutisme royal, avait supplanté — ou presque supplanté —, pendant deux ou trois décennies, le mouvement baroque. Ce dernier n'avait pas totalement disparu pour autant. En effet, pour ne prendre qu'un exemple, M^{me} d'Aulnoy, strictement contemporaine de Perrault, et dont les contes étaient lus dans les mêmes cercles, largement héritiers de la préciosité, émargeait carrément au mouvement baroque : péripéties nombreuses et souvent compliquées par l'enchevêtrement des intrigues, longs développements descriptifs ne renonçant à aucun élément susceptible d'évoquer la magnificence, usage quasi constant de métamorphoses spectaculaires, tous éléments contribuant à proclamer les pouvoirs illimités de la féerie.

Georges Jacques, « Pouvoir de la féerie et contre-pouvoir du réalisme. Les enjeux de la fiction dans la réécriture des contes de Perrault », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 183-198.

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

Contraste total avec Perrault — on me permettra de ne pas entrer ici dans les détails du problème d'attribution —, qui s'explique notamment par la personnalité de celui qui n'était pas simplement académicien avant de devenir le champion du parti moderne, mais qui était surtout un grand commis de l'État. Les trois contes en vers et les huit contes en prose constituaient une étonnante activité pour quelqu'un qui s'était engagé, auprès de Colbert, à extirper de la France les particularismes et les superstitions. Ceci expliquerait non seulement la décision de garder l'anonymat pour le recueil en prose, mais aussi une sorte de compromis entre les inévitables conventions féeriques et le bon sens teinté d'un certain cynisme sous le couvert de l'humour. Pour ne rappeler que quelques exemples : les remarques drolatiques concernant le sommeil et le réveil de la Belle au bois dormant, les phrases à double entente du *Petit Chaperon rouge*, les allusions contemporaines dans *La Barbe bleue* et *Le Chat botté*, les dérapages subtils dans la scène des métamorphoses de *Cendrillon* et surtout peut-être les doubles dénouements de *Riquet à la houppe* et du *Petit Poucet*, poétique dans le premier cas (les métamorphoses seraient dues au regard amoureux), franchement cynique dans le second, puisque le héros y devient un vulgaire entremetteur.

Par bien des aspects, les *Contes* dits de ma mère l'Oye préparent le lecteur attentif à entrer dans le Siècle des Lumières. Et même si on continue à écrire des contes, bon nombre de ceux-ci virent vers la fable philosophique. D'ailleurs, la grande entreprise de compilation qu'est *Le Cabinet des fées* ne constitue-t-elle pas la meilleure preuve de la mort — provisoire? — d'un genre? Lorsqu'à la fin du XVIII^e siècle, un auteur anonyme transpose en prose la version versifiée de *Peau d'âne*, on est en droit de se demander si les détails rationnels ajoutés au récit primitif se veulent ridiculement sérieux ou simplement ironiques. Pour paraphraser Diderot, ceci n'est [plus] pas un conte.

N'est-il pas significatif que, dans les années 1820, le jeune Balzac publie, sous le pseudonyme d'Horace de Saint-Aubin, un roman intitulé *La Dernière Fée ou la Nouvelle Lampe merveilleuse*, proclamant bien davantage la fin d'une époque que le succès des *1001 Nuits* dont la traduction de Galland avait surtout servi à donner un décor orientalisant à la veine des contes philosophiques? La dernière fée? Pas tout à fait, puisque Nodier, en 1832, publiera *La Fée aux miettes*. Mais on sera alors dans un registre tout différent : le fantastique prend peu à peu la place de la féerie, très largement sans doute sous l'influence des romantismes anglais et surtout allemands. C'est d'ailleurs grâce à l'Allemagne que, au même moment, suite à la collecte des frères Grimm, les contes deviennent sujets de recherche plus que simples objets de plaisir. Et paradoxalement, alors que la connaissance de ce qui entoure les contes de fées progresse, on perd complètement de vue l'esprit dans lequel ces œuvres ont été écrites. La meilleure preuve en est que Balzac, relayé un peu plus tard par Littré, prétend rectifier l'orthographe de la matière dans laquelle est fabriquée la pantoufle de Cendrillon. Il s'agirait du vair, fourrure proche de la zibeline, et non de la matière cassable. Si l'illusion réaliste tente d'établir son contre-pouvoir face à la féerie, c'est non seulement en contradiction avec la graphie présente dans toutes les éditions parues du temps de Perrault, mais, plus encore, en contradiction avec les lois du genre. Soriano l'énonce très clairement : comment s'étonner d'une pantoufle aussi fragile dans un univers où les citrouilles sont métamorphosées en carrosses et les souris en fringantes montures?

Dans un tel contexte, les contes ne peuvent, pour un bon bout de temps, qu'être instrumentalisés. Lorsque la Comtesse de Ségur se lance, en 1856, dans la carrière littéraire, faut-il dire que les *Nouveaux Contes de fées*, dont l'atmosphère doit plus à M^{me} d'Aulnoy qu'à Perrault, ont une portée fondamentalement moralisatrice et pédagogique, confirmée par les deux titres qui suivront immédiatement : *La Santé des enfants* et *Les Petites*

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

Filles modèles? C'est incontestablement dans ce double but qu'une édition illustrée de Perrault sera spécialement destinée au jeune prince impérial, fils de Napoléon III. Quant à l'édition de 1862 enrichie des gravures de Gustave Doré, elle sera, en 1883, précédée de la fameuse préface de Pierre-Jules Stahl qui, bien avant Bettelheim, tentera de montrer tout l'intérêt qu'il y a à raconter des contes aux enfants.

Et contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est à une instrumentalisation inversée qu'on assiste. Pour Stahl, il s'agit notamment de « répondre [...] à cette catégorie d'esprits trop positifs, qui prétendent aujourd'hui, au nom de la raison, bannir le merveilleux du répertoire de l'enfance ». Et de poursuivre : « [...] vous ne pourrez rien découvrir aux enfants, si vous prétendez leur cacher le merveilleux, l'inexpliqué, l'inexplicable, l'impossible qui se trouvent dans le vrai tout aussi bien que dans l'imaginaire ».

Cela dit, des esprits bien intentionnés n'ont pu s'empêcher de s'inquiéter de certains aspects des *Contes* malmenant quelque peu la morale traditionnelle. C'est ainsi que, toujours à la fin du XIX^e siècle, Jules Lemaître tente de remettre les pendules à l'heure en imaginant dans un conte intitulé *Les Idées de Liette* que sa filleule, troublée par le malheur de Chaperon rouge et de sa grand-mère, de la femme de l'ogre et de celle de Barbe bleue, exagérément punie pour un simple excès de curiosité, imagine que tous ces personnages voient leur destin totalement modifié à l'issue d'une visite à l'étable de Bethléem. Quant au faux marquis de Carabas, il se voit ramené à sa condition d'origine pour avoir réussi par la ruse et le mensonge. On assiste ici au télescopage du monde fondamentalement païen de la féerie et de celui de la partie des récits évangéliques s'apparentant elle-même à un phénomène de réécriture, puisque les récits de l'enfance de Jésus sont, comme on commence à le découvrir à ce moment-là, une récréation mythique, dans le sens noble du terme, à la lumière de la foi des premières communautés chrétiennes. Quoi de plus normal que ce jeu de la part du pape

de la critique impressionniste dont la justification première s'énonçait comme suit : « Changeants, nous contemplons un monde qui change »? Le monde change en effet, au point d'ouvrir l'univers des contes aux idéologies. De plus en plus proche de l'*Action française*, Jules Lemaître n'hésite pas à faire de Liette celle qui montre « avec la douceur et la grâce d'une femme de France, la délicatesse d'une conscience lentement épurée par les générations d'excellents Aryens dont [elle est] la petite héritière ». Cette histoire qui ouvre le recueil des *Contes* [dits] *blancs* annonce ainsi les périls d'une peste qui n'aura pas la même couleur, contre-pouvoir qui, pour être réaliste, risque de passer totalement à côté de ce qui fait les charmes de la féerie.

Mais où il y a incontestablement instrumentalisation, il n'y a pas nécessairement réécriture. Celle-ci apparaîtra vraiment au *xx^e* siècle. Le poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck combine habilement, dans *Ariane et Barbe-bleue*, ce qui provient du mythe antique et ce que le trésor des contes a laissé comme empreinte en chacun. L'œuvre, qui, dès le départ, est le livret d'un opéra créé en 1907, destiné au compositeur Paul Dukas, montre Ariane protégeant l'époux, cruel sans doute mais désormais vaincu, attitude qui prouve à quel point elle est libérée de la servitude, alors que les épouses précédentes n'osent pas la suivre par peur de l'inconnu. La musique seule conserve, dans sa rutilance même, quelque chose de la féerie, mais ce qui frappera dans ce texte, c'est non seulement la problématique naissante de la condition féminine mais aussi le triomphe de la Vérité que Dukas lui-même rapprochera d'un événement ô combien réel : l'Affaire Dreyfus. En 1937, dans *La Page musicale* du 3 décembre, Georges Pioch écrira : « Ariane, la lucide et indomptable Ariane, c'est la Vérité toujours en marche, et que rien n'arrêtera. Elle partira seule, vers d'autres délivrances aussi vaines, vers d'autres défaites aussi généreuses¹ ».

¹ Voir *L'Avant-scène Opéra*, n° 149-150, novembre-décembre 1992, p. 73.

POUVOIR DE LA FÉERIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

Plus tard dans le siècle, en 1937 pour la création, en 1953 pour la version définitive, Jules Supervielle, dans sa pièce de théâtre *La Belle au bois*², procède à un télescopage entre différents contes de Perrault. Non seulement, comme chez le champion des Modernes, la féerie se trouve subtilement mise en doute :

Hélas! avec toutes nos fées
Ils ont fait un autodafé³,

mais le spectateur est amené, par les déclarations des personnages, à se demander s'il se trouve encore dans l'univers de Perrault ou ailleurs. Le merveilleux naît du réel, de ce monde rural français où les contes prirent leur source, et ce qui se dégage de la pièce, c'est un double processus de démythification-remythification qui donne les recettes d'un bon usage du merveilleux. À sa marraine qui voudrait la renvoyer dans son livre d'images, la Belle réplique :

Voyons, Marraine, pourquoi me gardez-vous à
l'écart du monde où vont et viennent librement
les hommes, les femmes et leurs amours⁴?

Ce qui est ici proposé comme perspective, c'est tout simplement un « rêve surveillé », comme le dit Octave Nadal⁵.

Comme chez Cocteau, le pouvoir poétique modèle la réalité selon des lois nouvelles, et ce n'est pas par hasard que, en 1970, le cinéaste Jacques Demy dédie à Cocteau précisément son film *Peau d'âne*, se souvenant à point nommé que le cinéaste de *La Belle et la Bête* fit partie du groupe surréaliste avant d'en être exclu et que la fée incarnée par Delphine Seyrig peut très bien débarquer d'un hélicoptère selon le principe surréaliste

² Publié aux éditions Gallimard (Paris) en 1953.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ « Conversation avec Supervielle », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 263.

des rencontres incongrues. Tout ce que Camille Taboulay appellera une « magie à double fond⁶ ».

Comme on peut s'en rendre compte, les textes du xx^e siècle utilisés jusqu'ici relèvent non pas du genre narratif, mais des arts du spectacle (opéra, féerie au sens anglo-saxon du terme depuis *Peter Pan*, cinéma) qui semblent tout régler pour que le pouvoir du merveilleux et le contre-pouvoir du réel fassent plutôt bon ménage. Qu'en est-il, actuellement, et en particulier pour ce qui concerne la littérature narrative, c'est-à-dire le genre le plus proche de celui pratiqué par Perrault lui-même, étant entendu que nous n'envisageons pas précisément ici les éditions enfantines des *Contes*, supposées adapter le texte original à un public spécifique?

En effet, alors que le génie de l'auteur des contes en prose avait été de viser simultanément le public enfantin et le public adulte, la forme versifiée des moralités manifestant néanmoins un cynisme qui réduisait automatiquement de moitié les destinataires, les réécritures actuelles semblent avoir, de manière radicale, séparé ceux qui, pour des raisons différentes, étaient, jusque-là, mis en situation d'admirer le même texte.

Les éditions pour enfants se contentent désormais de simplifier le texte, d'en écarter ce qui pourrait apparaître comme scabreux, et de diriger la lecture par des illustrations. On pourrait, dans ces conditions, parler de degré zéro de la réécriture.

À l'opposé, se trouve une initiative datée de 2002 aux Éditions de La Martinière et intitulée : *Les Contes de Perrault revus par...* Suivent les noms de dix auteurs contemporains, dont certains très médiatiques, comme Daniel Picouly et Yann Queffélec. La quatrième de couverture annonce clairement la couleur :

⁶ *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 174

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

Dix écrivains d'aujourd'hui ont choisi de revisiter les histoires de Perrault pour en faire des contes du temps présent à la lumière de leurs souvenirs, de leur langue et de leurs propres obsessions. Dix imaginaires contemporains, dix talents différents, dix enfants devenus grands [...].

J'insisterai sur deux détails : « ont choisi de revisiter », des « enfants devenus grands ». Il est clair qu'il n'y a pas eu choix, mais bien commande. Rien de commun donc avec un ou deux recueils construits par un auteur. Il s'agit ici d'une simple juxtaposition qui ne se préoccupe absolument pas d'une quelconque unité. Les textes se suivent dans l'ordre censé reproduire celui de Perrault, mais, pour le recueil des *Contes en vers*, manque *Griselidis*. L'habituelle justification selon laquelle ce récit imité de Boccace n'est pas destiné aux enfants ne peut cependant avoir cours pour des auteurs précisément présentés comme des « enfants devenus grands ».

En effet, la plupart de ces récits ne sont plus à mettre entre toutes les mains, et si la féerie continue d'habiter les ouvrages destinés aux enfants, le réalisme triomphant règne désormais ici en maître.

Nous n'avons pas le temps d'examiner chaque réécriture dans le détail, mais quelques pistes peuvent être balisées. L'actualisation, tellement discrète chez Perrault, éclate, cette fois, au grand jour et le langage, à la limite de la verdeur, constitue un des éléments du phénomène. Dans la réécriture, par Lydie Salvayre, de *Riquet à la houppe* devenu *De l'avantage d'être laid*, le héros, qui évolue dans l'immobilier, fréquente « les fêtes chez Castel, les galas chez Régine⁷ » tout en essayant de discipliner sa houppe avec force gels, sprays et

⁷ *Les Contes de Perrault revus par...*, Paris, Éditions La Martinière, 2002, p. 158. Les prochaines références à ce texte seront données entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention CP.

brillantines. S'il triture sa particularité capillaire, n'est-ce pas parce que, en bonne « petite interprétation psychanalytique » (CP, p. 166), elle jouerait le rôle d'un ersatz? Ce n'est pas moi qui le suggère, mais Lydie Salvayre. Si le récit suit globalement la progression du conte original, il abandonne les subtilités du langage précieux pour lui préférer une morale qu'on pourrait résumer par la formule : « Pour se posséder, il n'est pas indispensable de s'épouser ». Je cède la parole à l'auteur qui conclut :

Les deux jeunes épris se regardent dans les yeux pendant une minute et trente-six secondes, mais personne n'est là pour voir s'ils ont l'air bête. Après quoi, ils s'en vont du café et se rendent à l'hôtel où ils réservent une chambre pour l'après-midi.

C'est du joli. (CP, p. 171)

Dans *Cucendron* de Vincent Ravalec, le principe est à peu près le même, le langage branché se justifiant par le fait que l'histoire se développe dans le cadre d'une adaptation cinématographique de *Cendrillon*, les personnages qui s'en chargent reproduisant certains aspects de la situation familiale du conte. Ce ne sont pas tellement dans ce cas les provocations un peu faciles qui ont de l'intérêt :

[...] les fausses sœurs ne vont pas se marier avec des gentilshommes, j'ai envoyé péter le Prince Charmant et la possibilité de devenir une princesse (CP, p. 153),

mais bien les nombreuses allusions au phénomène de la réécriture, qu'il s'agisse de prendre ses distances par rapport au conte :

Déjà que ce n'était pas terrible-terrible dans la version de départ, là on est carrément dans *Au-delà du réel* (CP, p. 132)

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

ou de faire réfléchir à la problématique même de la réécriture :

Où il est question non pas d'une jolie petite pantoufle de verre mais plus prosaïquement d'une puce de téléphone portable, ce qui indique bien que si les contes ont la vie dure, rien ne prouve qu'ils ne doivent pas, avec le temps, être ajustés (CP, p. 151).

Humour et érudition peuvent aller de pair et conférer alors à la réécriture une double saveur. Dans *Autobiographie du Petit Poucet* de Martin Winckler, le narrateur conte son histoire à un voisin de siège dans un avion qui va de Paris à l'île de la Réunion. Ses six frères sont tous mystérieusement morts peu de temps après leur naissance; aussi se sent-il refusé par une mère rêvant « d'une ligue antimasculine qui militerait pour la castration de tous les prisonniers » (CP, p. 190). Si les cailloux et les miettes de pain sont ici remplacés par les pointillés des couloirs d'autobus et des pistes cyclables, le besoin de retrouver son domicile cède bientôt la place à la recherche du père, le héros prenant l'identité d'un frère défunt. Après avoir tué accidentellement un personnage au comportement d'ogre, il retrouve la fille de celui-ci dans la maison de son enfance et, après l'avoir épousée, voit enfin aboutir, à la Réunion, au nom bien symbolique, la quête du père, marié et père de deux jumeaux. Tous les familiers de l'univers de Perrault reconnaîtront des éléments obsessionnels : la gemellité, la perte du foyer, l'indignité parentale, l'escalade de la peur, et même la disparition d'un frère, ici multipliée par six. Mais l'humour prend l'indispensable relais de l'érudition, particulièrement à la fin du récit qui remet les choses à leur juste place :

quand on s'aime vraiment, c'est comme un conte de fées (CP, p. 205);

on [...] aurait six ou sept [enfants], mais je me dis qu'il ne faudrait peut-être pas pousser... (id.),

les ultimes points de suspension laissant le lecteur libre de rêver à propos de la situation évoquée, à moins que ce ne soit sur le calembour final.

La réécriture se révèle ainsi plus ou moins subtile. Dans *L'Effet des faits*, Ariane Gardel, par delà le jeu de mots du titre, entame une réflexion sur le métier d'écrivain. Comme dans *Les Fées* de Perrault, deux jeunes femmes, qui ici ne sont pas sœurs, sont présentées de manière antithétique. La première, fille d'un certain M. Perrault, se prénomme Lune, comme l'astre, tandis que l'autre, ne méritant qu'une vague appellation, est fille de M^{me} Fanchon, Fanchon étant, dans le recueil du xvii^e siècle, la fille désagréable. Lune, qui passe sa vie à faire le bien, devient écrivain — et heureuse en amour (les deux traits seraient-ils liés?) — tandis que l'autre, tricheuse dans son métier de critique d'art, reçoit comme malédiction de proférer injures et insultes à chaque parole prononcée et de finir ses jours dans la solitude. N'y aurait-il pas ici l'établissement implicite d'une hiérarchie entre l'art de la fiction et celui de la critique? C'est en tout cas Lune qui reçoit, d'une vieille dame séduite par sa gentillesse, une machine à écrire, et le message verbal de la donatrice est sans doute capital :

L'écriture, c'est simple comme bonjour. Pour le fond, il suffit d'avoir une belle histoire sincère à raconter (*CP*, p. 110).

Les récits pris en compte jusqu'à présent privilégient en effet le plaisir de raconter une belle histoire, même si les auteurs ont bien été obligés de garder en mémoire un certain canevas dont Perrault constituerait la base. Les quatre textes ouvrant le recueil des Éditions de La Martinière vont néanmoins plus loin.

Ainsi, Daniel Picouly actualise le conte du *Chat botté* au départ de ce qu'est le *chat* en informatique, domaine typique de « ces temps étranges qu'on appelle/Aujourd'hui » (*CP*, p. 87). Ainsi le mot *chat* est-il, dès le titre, écrit en italiques. Si

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

la progression du conte primitif est bien suivie, tout se déroule selon le phénomène de la double entente, le héros devenant

Ce chat sans poil, sans moustache, sans ronron
Qui vit à plein écran comme sur un édredon
Qui avait le goût singulier et suivi
De converser avec d'étranges souris (CP, p. 89).

Cela voudrait-il dire que le réalisme a irrémédiablement fait disparaître la féerie? Ce serait le cas si certains des auteurs n'avaient pas, par l'écriture, réintroduit une nouvelle forme de distance, par exemple, comme le fait Daniel Picouly, en ayant la coquetterie d'écrire son texte en vers. Mais cette manière subtile de tordre le cou au réalisme constitue paradoxalement une trahison de Perrault, puisque, chez ce dernier, *Le Maître Chat ou le Chat botté* faisait partie du recueil en prose, recueil où tous les contes sont suivis d'une moralité en vers, celle-ci ayant précisément pour but de s'adresser aux adultes et d'actualiser les choses féeriques de manière réaliste en utilisant une forme inaccessible aux enfants.

On découvre surtout que les écrivains actuels se trouvent face à un problème bien proche de celui de la quadrature du cercle : rendre reconnaissable la cellule dont on est parti tout en gardant à l'esprit la nécessité d'être original, et en courant donc le risque d'un comique quelque peu gratuit faute d'avoir eu le courage de se démarquer suffisamment de Perrault. Risque couru et peut-être incomplètement assumé par Geneviève Brisac dans *Belle du bois dormant*. Il ne suffit pas en effet de situer l'action dans la Bretagne contemporaine et de faire venir de Brocéliande les sept marraines, simples descendantes des fées de jadis, pour un baptême simplement laïc, et de prédire que la jeune fille, lorsqu'elle aura seize ans, « se piquera le doigt avec un stylo » (CP, p. 52), pour que le lecteur aille au-delà d'un sourire amusé. D'autant plus que les actualisations portant sur les problèmes de stérilité du couple parental ont beau être évoquées avec beaucoup de drôlerie tout comme le fait de donner à la marraine réparatrice le surnom

balzacien de « cousine Bette » (CP, p. 52), l'auteur continue à donner à certains personnages les noms d'Aurore, Jour et Ogresse. Reste que Belle naît neuf mois après le passage au château en feu des « pompiers un peu saouls mais déterminés » (CP, p. 48).

Et l'on commenta beaucoup chez le crémier
et à la charcuterie Sénéchal les mystères de la
fécondité (*id.*)

Ce rapide passage en revue indique combien l'équilibre féerie-réalisme est difficile à garder. Aussi les textes les plus intéressants sont-ils finalement ceux qui osent carrément faire pencher la balance dans l'un des deux sens. Marie Darrieussecq, dans *La bleue barbe*, décide de jouer pleinement la carte ludique. Elle imagine en effet une cinquantaine de possibilités introduites par *si* et qui modifient à chaque fois la portée du récit. Elle va même jusqu'à produire, dans l'esprit des *Exercices de style* de Queneau, un « conte à l'envers » (CP, p. 82), fidèle à ce qui est annoncé par l'inversion du titre. De plus, fidèle à la succession des registres chez Perrault, elle propose une moralité en vers, montrant ainsi que tout est affaire de langage... et rien que cela, puisque :

Et de quelque couleur que leur barbe puisse être,
Les mots nous disent zut : ils n'ont ni Dieu ni
maître (CP, p. 82).

La leçon de Marie Darrieussecq inciterait donc à croire que le rapport entre féerie et réalisme est peut-être le type même du faux problème, comme d'ailleurs la querelle des Anciens et des Modernes.

J'ai gardé évidemment pour la bonne bouche *Le Petit Chaperon rouge* traité par Yann Queffélec, qui ne voit pas pourquoi il faudrait changer le titre du conte. Le tour de force consiste à traiter de façon originale le texte le plus connu, dont il est donc particulièrement difficile de s'écarter. Le récit est programmé pour un dérapage subtil : « Petit Chaperon, oui, mais rouge, c'était vite dit ».

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

Le surnom « sous-entendait qu'un jour elle ferait une mauvaise rencontre et qu'elle apprendrait à baisser les yeux » (CP, p. 63). À sa mère qui lui décrit l'amour comme un rêve, Chaperon répond en évoquant plutôt l'orage. Quant à la grand-mère, si elle paraît avoir « environ quarante ans depuis qu'elle s'était fait refaire la bouche » (CP, p. 66), et même s'il « fallait se lever de bonne heure pour la choquer » (CP, p. 68), elle est néanmoins secouée par les confidences de sa petite-fille, répétées à sa mère par Chaperon pour clore le récit :

Tu ne devineras jamais, maman, le loup...

— Quoi?

— Il m'attendait.

— Un loup?

— Oui, on s'est dévorés (CP, p. 71).

L'esprit du texte original est ainsi totalement préservé, puisque aucun public ne pourra être choqué. Si le réalisme n'est pas parvenu ici à devenir un véritable contre-pouvoir, c'est que toute l'ambiguïté des sentiments exprimés est maintenue dans le non-dit ou dans ce qui est dit entre les lignes.

Comme presque toujours, la réécriture de deux des trois *Contes en vers* laisse quelque peu le lecteur sur sa faim. Non pas parce qu'ils ont été retranscrits en prose, mais parce que les auteurs contemporains ne trouvent pas la formule qui garderait aux textes leur esprit véritable. Arnaud Cathrine, dans *À vos souhaits*, parodie des *Souhaits ridicules*, malgré la drôlerie, ne parvient pas à s'évader suffisamment de la formule de la fable, tandis que Catherine Cusset, dans *Eva Podan*, aboutit à une autre trahison consistant à faire glisser le conte vers un mini-roman.

C'est en effet une tentation qui semble de plus en plus fréquente que celle consistant à pratiquer le genre romanesque que Perrault n'a précisément jamais abordé. Deux romancières à la mode, Christine Angot et Catherine Millet, ont chacune, en 2003, publié aux éditions Stock un texte intermédiaire,

pour la longueur, entre la nouvelle, ou le conte, et le roman, ce qu'on appelle, faute de mieux, un récit, terme ambigu s'il en est. Dans *Peau d'âne*, Christine Angot a beau multiplier les allusions à plusieurs contes de Perrault, évoquer un père vaguement incestueux et manifester une véritable obsession du vêtement, le rapport avec le conte de base paraît plus que ténu au regard de ce qui fait l'originalité d'un univers spécifique, tandis que chez Catherine Millet, *Riquet à la houppe*. Millet à la loupe n'utilise la figure de Riquet, rapprochée de celles de Quasimodo et de la Bête, que comme prétexte à une réflexion sur la laideur et l'attirance sexuelle exercée par le nanisme, phénomène qui n'étonnera pas si l'on sait que l'écrivaine s'est pendant longtemps fait connaître comme critique d'art avant de devenir l'auteur à scandale de *La vie sexuelle de Catherine M.* Ici aussi, elle parle avant tout d'elle-même, comme le suggère le sous-titre, attitude parfaitement légitime mais qui éclipse presque totalement la réécriture en faisant triompher le réalisme à travers un regard proche de celui de l'entomologiste.

Le roman aurait-il été laissé de côté? Pas totalement si l'on prend en compte *Les nuits blanches du Chat botté* de Jean-Christophe Duchon-Doris, paru aux éditions Julliard en 2000, qui exploite un filon devenu fréquent ces dernières années. Combinaison du roman historique et du roman à énigme, il propose une action où des crimes sanglants, qui se déroulent en 1700, trouveront leur résolution dans la connaissance de la famille Perrault et de l'œuvre la plus célèbre qui en soit sortie. Ce réalisme de l'horreur ne constitue plus du tout une réécriture, mais plutôt une sorte d'excroissance de l'imaginaire, ce qui met en branle un tout autre enjeu, celui de la fiction romanesque.

Rappelez-vous : dans les premiers jeux médiévaux, Dieu ne pouvait être représenté, mais un acteur, auquel on donnait le nom de Figura, suggérait sa présence, pâle reflet d'une réalité intransmissible. Face à un texte devenu emblématique, Figura

POUVOIR DE LA FÉÉRIE ET CONTRE-POUVOIR
DU RÉALISME

continue de jouer son rôle, qu'il s'agisse d'une illustration ou d'une réécriture. Mais quel que soit le talent de l'imagier ou de l'adaptateur, rien ne pourra jamais restituer totalement l'original dans ce qu'il a de spécifique. Voilà enfin un domaine où aucun contre-pouvoir ne parvient jamais à éliminer son rival. Michel Butor parlait de « la balance des fées ». Celle-ci ne peut fonctionner que dans un équilibre toujours menacé, rarement anéanti.