

Florence Gaiotti
IUFM Nord-Pas de Calais
E.A. Textes et Cultures, Université d'Artois
fgaiotti@yahoo.com



Résumé : *Le conte, par nature protéiforme, a suscité de nombreuses parodies dans les productions pour la jeunesse depuis une vingtaine d'années. Cette forme de réécriture, s'appuyant souvent sur quelques procédés faciles, risque à terme d'épuiser le genre, son personnel et ses destinataires. Mais au-delà des effets ludiques, la parodie postule un lecteur conscient des formes et invite à s'interroger sur l'expérience de la fiction que le conte permet. On décline ainsi trois niveaux possibles de cette expérience : dans le rapport au temps du conte, puis par la construction d'une image du lecteur, et enfin dans l'expérience renouvelée de la voix du conteur lui-même.*

Mots-clés : *parodies ; contes ; expérience ; voix narratives*

Abstract: *Proteiform by definition, the fairy tale has generated all kinds of parodies for the past twenty years. Parody (as a mode of rewriting) can rely on some easy tricks and is therefore liable to exhaust the figures of the genre as well as the people it is addressed to. But, beyond its entertaining effects, parody implies a reader who is aware of its formal plays, who is invited to think about the kind of experiences allowed by tales. I have chosen to delineate three levels of experience: in relation to the fairy time, in constructing a specific image of the reader, and finally in the renewed experiments of the teller's voice.*

Key words: *parodies; tales; experiment; narrative voices*

Le conte est un genre résistant et proliférant. Tronqué, détourné, parodié, réécrit, adapté, il ne cesse de se métamorphoser. Dans le champ de la littérature de jeunesse, l'album a offert à ce genre protéiforme de nouvelles possibilités de représentation, de nouvelles manières de se raconter dans le jeu du texte et de l'image. Des politiques éditoriales ont également rendu plus accessibles les contes d'autres cultures et permettent de saisir dans ces variations culturelles la richesse du genre¹. Cependant, si par nature le conte appelle variations et métamorphoses, on peut se demander s'il ne risque pas de s'épuiser ou d'épuiser son personnel comme ses destinataires dans ces avatars successifs. En effet, les réécritures parodiques des contes ou plutôt de quelques contes se

sont multipliées tout particulièrement depuis une vingtaine d'années : les Petits Chaperons rouges deviennent bleus, verts ou de la couleur que l'on souhaite ; le loup n'est plus qu'un personnage bête et gentil, presque un chien ; l'ogre est un bon bougre, bougon certes mais presque aussi aimable qu'un prince charmant ; les petits cochons, parfois transformés en truies, deviennent à l'occasion cruels et cyniques. Certes, ces modifications - inversions, dégradations - participent des procédés habituels de la parodie et contribuent à sa visée comique. Toutefois, la dimension ludique tend à prendre le pas sur la dimension réflexive de cette forme de réécriture, selon un mouvement plus large, une tendance toute contemporaine à la parodie généralisée dont on saisit également l'ampleur dans les films d'animation comme *La véritable histoire du Petit Chaperon Rouge* (2005) ou *Shrek* (avec ses quatre volets de 2001 à 2010). La parodie devient un filon facile de créations en tous genres à destination du jeune public. Ce constat ne cherche pas à s'ériger en critique : il s'agit toutefois de s'interroger sur la signification de ces modifications.

En effet, cette tendance à la parodie des contes dans la littérature de jeunesse atteste d'un déplacement des représentations de l'enfant-lecteur : elle fait tardivement son apparition dans la littérature enfantine à un moment où le divertissement semble prendre le pas sur les visées moralisatrices et éducatrices de cette littérature². Au-delà des situations comiques ou facétieuses proposées, les textes parodiques postulent un lecteur apte à saisir les écarts entre le conte parodié et ses réécritures. Le jeune lecteur est dès lors invité à jouer avec son propre univers de référence des contes, dans un double mouvement de dévalorisation-valorisation. La création parodique à partir des contes suppose donc du côté de la création une remise en cause ou un déplacement de l'autorité traditionnelle du conte ou plutôt du conteur : il ne s'agit plus de transmettre un savoir³, une morale pré-établie, mais plutôt de proposer une expérience à faire avec les contes, ce qui suppose un lecteur apte à entrer dans le jeu et à assumer aussi une part de cette autorité. De toute évidence, cette part d'autorité déléguée n'est pas la même dans toutes les parodies de contes : elle varie en fonction de la nature des éléments parodiés et des procédés parodiques convoqués, qui vont déterminer le degré de réflexivité induite par ce type de réécriture. Ainsi nombre de parodies se contentent d'inverser les figures stéréotypiques des contes et cette inversion vient plutôt conforter la visée morale du genre.

Il ne s'agira pas ici de dresser une typologie des procédés parodiques déjà amplement étudiés par ailleurs. Il s'agira plutôt de voir comment certaines réécritures à tendance parodique s'inscrivent dans un mouvement plus large, initié dans la deuxième moitié du 20^e siècle, que j'ai dans mon travail de recherche défini comme des « expériences de la parole⁴ ». Nous nous intéresserons seulement à quelques ouvrages qui, dans les déplacements et réécritures qu'ils opèrent, invitent le lecteur à s'interroger sur certaines spécificités du genre et sur les processus de lecture qu'il induit.

Une réflexion sur la temporalité

L'album de Nathalie Léger-Cresson, François Gaston-Dreyfus, *En t'attendant* (1994), paru dans les premières années de création des collections jeunesse

des Éditions du Rouergue et qui a reçu le prix spécial Ibby 1995 est à mon sens dans la lignée du tout premier ouvrage écrit par Douzou pour le Rouergue, l'incontournable *Jojo la mâche* qui peut faire figure de manifeste. En effet, l'album de Douzou, par le jeu du texte - qui mêle formes traditionnelles et choix énonciatif singulier - et de l'image - qui invite au détournement -, suggère que l'on peut envisager et interpréter le monde autrement dès lors que l'on s'implique dans ce qu'on perçoit⁵. L'album de Nathalie Léger-Cresson et François Gaston Dreyfus s'appuie pour sa part sur une forme traditionnelle, le conte étiologique immédiatement perceptible dans la formule augurale qui a valeur de pacte de lecture : « Il y a très très longtemps, la mer enveloppait toute la terre ». Cette formule inscrit le récit dans un univers imaginaire qui va permettre d'apporter une explication de l'origine du monde, située dans un passé lointain et quelque peu magique, bien distinct du temps de l'énonciation. Or Nathalie Léger-Cresson multiplie dans son album les détournements temporels et fictionnels par des effets de glissements et de rupture. En effet, si la situation initiale est, selon la tradition, formulée à l'imparfait, le texte passe rapidement au présent, multiplie les interpellations au destinataire et s'achève, après une longue énumération qui se développe sur une double page, sur l'annonce de la naissance du destinataire lui-même, rompant à la fois avec les règles fictionnelles et énonciatives de ce type de récit. Dans les contes étiologiques conventionnels, l'intrigue est composée d'une série d'actions qui crée une logique à valeur explicative et le temps du récit rejoint brusquement celui de l'énonciation seulement à la fin, à travers l'expression toute formulaire qui signale la toute puissance du conteur et impose au lecteur l'acceptation du pacte de lecture : « et depuis ce jour », ou tout simplement « depuis ». Le saut temporel doit être accepté tel quel et son acceptation confirme la suspension de l'incrédulité, nécessaire pour recevoir la parole du conte. Or, dans l'album *En t'attendant*, la temporalité est brouillée très tôt dans le récit et le jeu sur la temporalité se poursuit jusqu'à la fin, notamment dans la longue énumération répétitive où se mêlent passé composé et passé simple : « En attendant, une fois devenus grands, ils ont eu des bébés et puis plusieurs bébés qui eurent d'autres bébés... »

Cette énumération qui se développe sur une double page et qui fait alterner deux temps a priori incompatibles peut être considérée comme l'explication au sens étymologique, le dépliement de la formule « et depuis ce jour ». Ainsi le saut temporel du conte étiologique traditionnel est en quelque sorte mis à plat, montré comme un pur artifice. Tout, dans la création verbale, souligne non la rupture, le saut, mais la continuité : le gérondif initial qui est aussi le titre de l'album, le verbe *devenir* qui indique un processus au long cours, les relatives qui soulignent la succession des générations (précisément contre l'idée propre au conte étiologique de génération spontanée). À ce procédé purement verbal vient s'ajouter un procédé iconique qui conforte l'idée du déroulement temporel et de l'attente mais qui dit aussi autre chose. La volonté de rendre visible le temps qui passe se marque dans la transformation du texte en image : en effet, les mots se déroulent sur toute la double page et créent bien un effet de répétition et d'enchaînement. Mais les caractères deviennent de plus en plus gros et de plus en plus clairs donc de moins en moins lisibles ; le texte est en quelque sorte inachevé, débordant de la page et suggérant alors les limites de la représentation du temps. Ainsi le détournement parodique de la structure

temporelle du conte étiologique renvoie plus largement à une réflexion sur les limites et les pouvoirs de la parole. C'est l'aveu que l'on retrouve aussi dans les propos du narrateur : « Personne ne peut tout raconter : il y a eu le hérisson, la souris, l'éléphant et puis un jour en attendant... le singe mirobolant. »

Le narrateur renonce de manière explicite à une partie de son autorité en soulignant le passage d'une explication d'ordre logique et scientifique à une proposition d'ordre fantaisiste et poétique.

Ainsi dans cet album, Nathalie Léger-Cresson et François Gaston-Dreyfus proposent une forme parodique du conte étiologique en exhibant certains de ses procédés. Cependant il ne s'agit pas d'une remise en cause de cette forme de conte mais plutôt d'une invitation à réfléchir au pacte qu'il propose à son lecteur. Ce faisant, les auteurs, à travers le jeu du texte et de l'image soulignent aussi les possibilités et les limites du conteur : dans un même temps, ils ébranlent son autorité et montrent d'autres manières de raconter le temps qui passe et plus précisément ici de rendre compte de l'attente qui précède une naissance, entre création et re-création.

Donner à voir les processus de lecture

Dans un autre album paru également aux Éditions du Rouergue, le décalage parodique est plus insolite encore : en effet, l'ouvrage d'Éric Lasserre intitulé *Tous à vos mouchoirs* met en scène trois aventures ou plutôt mésaventures de mouches. La première d'entre elles fait appel au conte des frères Grimm, *La fille du roi et la grenouille* : il s'agit d'une histoire sans parole mais avec un texte, tronqué et littéralement parasité. Les images successives représentent un homme à l'allure assez grotesque en train de lire le conte dans un décor petit-bourgeois et qui est dérangé dans sa lecture par une mouche qui virevolte autour de lui. Entre ces images est intercalé un texte dans lequel on reconnaît des passages du conte, amplement mis à mal par les agitations de la mouche. Le texte représenté dont on n'a ni le début ni la fin se trouve sans cesse interrompu par les bourdonnements de la mouche qui sont retranscrits dans le texte lui-même par une onomatopée inscrite en rouge⁶ :

« La princesse saisit la grenouille entre deux doigts, la monta dans sa chambre et la déposa dans un coin. Quand elle fut couchée, la grenouille **BZZZ** ! Quand elle fut couchée, la grenouille sauta près du lit et dit : **BZZZ** ! **BZZZ** ! la grenouille sauta près du lit **BZZZ** ! **BZZZ** ! du lit et dit : “prends-moi, sinon je le dirai à ton **BZZZ** ! sinon je le dirai à ton **BZZZ** ! **BZZZ** ! **BZZZ** ! père”. »

Ainsi ce qui nous est donné à voir ou à lire n'est plus le texte de Grimm, mais la lecture qu'en fait le personnage : une lecture interrompue, reprise, fragmentée. Au-delà de l'effet comique immédiat qui désamorçait la tension dramatique de la scène relatée, on peut y lire, suivant le principe de la parodie, une forme d'insolence ou d'irrespect à l'égard du conte ainsi défiguré. Mais ce qui nous est donné aussi à voir est plutôt une expérience de lecture singulière pour ne pas dire insolite et inquiète ainsi que le résultat de cette expérience, le texte d'un lecteur évidemment perturbé. On pourrait en outre considérer la

mouche comme une autre lectrice, agitée et fébrile. Sa voix, irrévérencieuse, interfère avec celle de la grenouille du conte.

Or le jeu ne s'arrête pas là et vient à la toute fin rejoindre l'univers du conte de Grimm : en effet, le personnage lecteur dans un geste inattendu tend une longue langue et avale la mouche en poussant un retentissant « CROÂ ! », laissant entendre qu'il se prend désormais pour l'un des personnages du conte, que sa lecture a opéré une réelle identification à la grenouille qui aspire à redevenir prince charmant. Dès lors la mouche qui se situe à un premier niveau de la fiction est un élément perturbateur qui rend possible et visible ce qui se joue dans la lecture du conte, cette fois au niveau du processus d'identification. Cependant, ce processus est en quelque sorte parodié car aucun lecteur ne s'identifie littéralement à la grenouille ! D'autre part, les esprits subtils auront remarqué que le personnage ne reproduit pas le cri de la grenouille, mais celui du corbeau. Cette subtile confusion pourrait ne pas être anodine puisque par similitude phonétique ce cri (CROÂ/ Crois) suggère aussi une injonction à croire, c'est-à-dire une suspension excessive de l'incrédulité : elle confirmerait alors l'identification abusive opérée par le personnage. En outre, l'apparence grotesque et petit-bourgeoise de celui-ci participe très évidemment de la parodie, car s'il ne ressemble pas à une grenouille, il n'a pas non plus l'allure d'un prince charmant. Cependant l'aspect du personnage et son comportement qui signalent l'écart par rapport au conte détourné et le caractère insolite des effets de sa lecture sont à mon sens une manière - assurément loufoque - d'inviter le lecteur à réfléchir au processus de la lecture et à la dimension fantasmatique des contes. Quant à la mouche, elle pourrait symboliser de manière ironique les dangers de la lecture. L'histoire d'Éric Lasserre invite donc bien à faire une expérience avec le conte.

Comment commencer ? Des jeux pour entrer dans les contes

Dans mon travail sur l'œuvre de Corentin⁷, j'ai tenté de montrer comment, au fur et à mesure des albums, le narrateur se met de plus en plus en retrait pour laisser entendre d'autres voix, notamment celles des personnages et surtout celle du conteur. Dans l'espace intermédiaire que constituent les incipits, Corentin invite le lecteur à s'interroger sur la manière dont on entre dans une fiction, en s'appropriant et en détournant les formules liminaires des contes.

L'incipit sans doute le plus connu de l'auteur est celui de *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, parodie explicite du *Petit Chaperon Rouge* :

« Il était une fois une petite fille, la plus espiègle qu'on eût pu voir.

Elle ne songeait qu'à taquiner, jouer de mauvais tours à tout le monde.

Une vraie chipie !

Elle n'arrêtait pas. Pif ! Paf ! Pouf ! Et patapouf !

C'est bien simple, c'était une telle enquiquineuse que partout on l'appelait Mademoiselle Sauve-qui-peut.

Et boum ! Et badaboum ! Elle était infatigable. » (*Mademoiselle Sauve-qui-peut*)

La citation directe de la formule « il était une fois », l'usage des temps traditionnels jusqu'au subjonctif plus-que-parfait, la dégradation par le lexique

(glissement d'un registre soutenu à un registre familier) et les onomatopées permettent aisément de repérer la forme parodiée ainsi que certains procédés de la parodie. Cependant, cette façon de se situer à l'égard des contes n'est pas à mon sens chez Corentin une simple posture ludique : elle facilite l'entrée dans la fiction et lui permet de poser sa voix, ou pour le dire autrement elle lui permet de commencer à parler, tout en signalant l'entrée dans la fiction. En effet, si l'on suit l'étude d'Andrea del Lungo⁸, l'incipit est un lieu de passages multiples : le premier est celui d'une prise de parole qui « ouvre l'espace linguistique et communicatif du texte », le second est celui d'une « ouverture de la fiction ». Dans une perspective diachronique, l'incipit est le lieu de croisement entre le texte commençant et les textes déjà écrits ; il permet le positionnement par rapport à des formes génériques. Du point de vue de la réception, enfin, c'est un espace de transition qui cherche à mettre en place l'horizon d'attente du lecteur à travers l'instauration de modèles et de codifications sur lesquels le texte va jouer.

De ce fait, l'incipit, plus que d'autres espaces du texte permet le jeu de références génériques et favorise le signalement de la parodie comme c'est le cas chez Corentin qui recourt aussi à ce procédé dans le très loufoque *Le Roi et le Roi*, que l'on peut considérer comme une double parodie de fable et de conte. Le texte débute ainsi :

« C'était encore l'époque où les carottes vivaient de la pêche et de la chasse.//
Une carotte qui chasse c'est cocasse.//
Si ce n'est que, ce jour-là, cette carotte-là n'en est pas une. C'est un renard. »

On retrouve dans cette formulation augurale l'éloignement temporel propre aux contes. Mais la loufoquerie de l'énoncé peut aussi envoyer à ce que Thierry Charnay nomme « les *limes* » des contes⁹, les formules d'ouverture qui ne faisaient pas à proprement parler partie du texte mais constituaient un pacte énonciatif entre le conteur et l'auditoire. Non seulement elles plaçaient le récit dans un temps révolu, mais permettaient aussi au conteur de manifester ses capacités à conter, ses compétences « labiles et poétiques ». En cela, elles peuvent être associées, selon T. Charnay, aux menteries et aux fatrasies, dominées par les procédés d'inversion et de confusion entre mensonge et vérité : « Le narrateur [...] met en scène des faits de sorte que le narrataire croit en la possibilité d'un monde à l'envers en confondant : l'humanité et l'animalité, l'inexistant et l'existant, l'avenir et le présent, le prédateur et la proie, le fort et le faible, le grand et le petit¹⁰. »

C'est de toute évidence le cas dans *Le Roi et le Roi*, où la voix du conteur indique dans un même mouvement sa capacité à jouer avec la langue - à travers notamment les effets sonores (chasse/cocasse) -, à confondre les espèces (végétal/animal) et leur rôle (une carotte qui chasse) et à tester aussi la capacité du lecteur-auditeur à entrer dans l'univers de la fiction. Dans l'album de Corentin, les images viennent renforcer ces procédés : leur succession fait apparaître leur capacité à représenter des univers improbables ou des situations loufoques dont elles dévoilent ensuite l'illusion.

Corentin semble donc jouer ici avec la tradition orale ancestrale qu'il met en œuvre mais dont il dévoile aussi les artifices. En redonnant à la parole sa vivacité, il place le lecteur dans une position d'auditeur-spectateur qui doit sans cesse passer de la crédulité au soupçon. Le jeu sur la formule augurale, son utilisation détournée constituent bien une autre façon de faire une expérience avec le conte.

Jeux sur la temporalité des contes, sur les modalités de leur réception, ces quelques exemples attestent des pouvoirs des détournements parodiques qui ne se réduisent pas à quelques inversions de stéréotypes : ces réécritures cherchent à dévoiler aussi d'autres fonctionnements du genre. Sans doute les procédés d'un ouvrage à l'autre sont bien différents et l'on peut se demander si certains sont même accessibles au jeune lecteur auquel ils sont apparemment destinés. Le rôle de l'image est, dans ce cas, essentiel : c'est elle qui rend visibles les procédés, notamment dans les ouvrages du Rouergue souvent considérés comme élitistes. Dans le cas de Corentin, l'image est tout aussi incontournable : elle donne à voir les pouvoirs et les leurres de la représentation iconique. Mais le rapport entre le texte et l'image est d'un autre ordre car il n'opère pas seulement une mise à distance : il entraîne d'abord le lecteur dans l'univers de la fiction, le contraint à entrer dans l'illusion de la représentation et c'est au cœur de la fiction elle-même, dans les effets du récit en texte et en image qu'il est invité à faire l'expérience des pouvoirs et des leurres de la parole du conteur.

Sans doute, ces jeux avec les contes que nous venons d'évoquer ne permettent pas de résumer toutes les pratiques parodiques autour du genre et ne cherchent pas non plus à instaurer une ligne de partage entre des ouvrages dignes d'être lus et d'autres, plus faciles ou moins réflexifs. Chacun a sa vertu. Mais dans la perspective de recherche qui est la mienne qui consiste à caractériser la place et le rôle du lecteur dans les productions contemporaines, il me semble que ce type d'ouvrages permet d'appréhender des formes d'écriture qui proposent au lecteur de s'interroger sur ses propres pratiques. Ces créations, loin d'écarter les formes traditionnelles des contes au nom d'autres formes plus "modernes" ou expérimentales, montrent très évidemment leur présence nécessaire dans l'univers de références des jeunes lecteurs. Le conte n'a donc pas fini de faire de nombreux enfants et d'inventer de nouveaux lecteurs.

Notes

¹ L'ouvrage dirigé par Jean Perrot, *Les Métamorphoses du conte*, P.I.E. Peter Lang, publié en 2004 à la suite de deux colloques, rend compte de cette richesse et des multiples variations du genre.

² Le phénomène de parodie dans la littérature de jeunesse n'est pas tout contemporain. Lewis Carroll a eu recours à ce procédé d'écriture ; à la fin du 19^e siècle, Timotée Trimm propose des continuations satiriques des contes de Perrault ; au 20^e siècle, Marcel Aymé, Prévert ou Gripari s'emparent également du genre pour le détourner. Cependant son amplification depuis le milieu des années 80 ne peut que susciter des interrogations.

³ Je renvoie ici aux analyses de Walter Benjamin dans « Le Conteur », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 374, 2000. Première publication en 1936.

⁴ Florence Gaiotti, *Expériences de la parole dans la littérature de jeunesse contemporaine*, P.U.R., 2009.

⁵ L'expérience singulière de la disparition progressive de Jojo, membre par membre, amène le locuteur à voir dans l'image du ciel étoilé une re-crédation de Jojo. Il ne s'agit pas d'inviter le lecteur à voir systématiquement dans tout ciel étoilé une image de Jojo mais bien de comprendre que le regard que l'on a sur le monde dépend des expériences propres à chacun.

⁶ Le rouge est transcrit en gras et en noir dans le texte que je reproduis.

⁷ Florence Gaiotti, *Op. cit.* « Masques et voix dans les albums de Philippe Corentin », p. 149-204.

⁸ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Le Seuil, Poétique, Paris, 2003.

⁹ Thierry Charnay, « Aux limes des contes. Les formules d'ouverture », *Les Métamorphoses du conte*, Jean Perrot (dir.), P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2004, p. 73-86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82-83.