

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« ILS SE MARIÈRENT... » ÉTUDE DE LA PRÉGNANCE DU MARIAGE COMME
MOTIF SYMBOLIQUE DU CONTE CHEZ PERRAULT, GRIMM ET DANS QUELQUES
ALBUMS CONTEMPORAINS POUR LA JEUNESSE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARION GINGRAS-GAGNÉ

SEPTEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma directrice, Véronique Cnockaert, pour son accompagnement tout au long de ce travail, pour les opportunités qu'elle m'a offertes ainsi que pour sa confiance qui a participé à faire de moi une meilleure chercheuse.

Mes remerciements vont ensuite à mes amies, amis, collègues, ainsi qu'à ma famille pour leur soutien et leur présence du début jusqu'à la toute fin. Un merci tout spécial à Catherine pour les rires et la motivation, à Fannie, ma sœur de recherche, pour le soutien, à Pascale pour les coups de pouce et les discussions Facebook à visée dédramatisante, à Laurent pour tous les partages, à Andrée-Anne pour la relecture passionnée et le fantastique colloque, à Émile pour les conseils et les encouragements, à Sarah-Maude pour les *pomodoros* de fin de soirée et à Eugénie pour le « teamwork » de la mort.

Merci aussi à mes collègues du groupe de « rédaction solidaire » pour leur appui lors du creux du mois de janvier : Anaïs, Vincent, Alexandre, Julie, Pauline et Yassine. Merci pour le thé au riz et les tomates de la productivité. Également, un immense merci à l'organisme *Thèsez-vous ?* et à toutes les personnes qui y sont reliées pour les retraites, la communauté et l'amitié, qui m'ont assurément permis de garder le cap jusqu'au dépôt.

Quelques extraits de ce mémoire ont été préalablement publiés sous forme d'articles dans les revues *Postures* et *Post-Scriptum*. Je souhaite remercier le comité de rédaction de chacune de ces revues pour les commentaires éclairants et la relecture attentive.

Finalement, je remercie chaleureusement le département d'études littéraires et le centre de recherche *Figura* pour leur soutien financier et leur confiance en mon projet de contes et de princesses.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LA CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FICTIONNEL AUTOUR DU MARIAGE	10
1.1. Conte, multiplicité et adaptation.....	10
1.1.1 Le conte de tradition orale.....	10
1.1.2 Perrault et l'écriture du conte.....	13
1.1.3 Les frères Grimm.....	15
1.1.4 Disney et la mise à l'écran du conte.....	16
1.1.5 Le conte contemporain et la littérature de jeunesse.....	19
1.1.6 Le conte détourné.....	20
1.1.7 Conclusions.....	24
1.2. Le mariage : évolution d'une pratique sociale.....	25
1.2.1 Mariage et organisation sociale.....	25
1.2.2 L'écllosion du sentiment et le mariage d'amour au XIX ^e siècle.....	27
1.2.3 La transformation du mariage depuis les années 1950.....	28
1.2.4 Un nouvel engouement pour le mariage.....	29
1.2.5 Idéologie du mariage aujourd'hui.....	30
1.2.6 Conclusions.....	32
1.3. La finalité du conte par le mariage : construction d'un imaginaire.....	33
1.3.1 La montée du « happy end »	33
1.3.2 Disney ou la consécration du mariage comme « happy end »	35
1.3.3 Enjeux de l'imaginaire du mariage	37
1.3.4 Conclusions.....	40
CHAPITRE II LE MARIAGE COMME MOTIF INITIATIQUE CHEZ PERRAULT ET LES FRÈRES GRIMM	42
2.1. « Cendrillon » selon Perrault et les frères Grimm.....	42
2.1.1 Présentation et résumé des contes de Perrault.....	42
2.2. Contes, rites et sociétés traditionnelles.....	45
2.2.1 Rite et ancrage traditionnel.....	45
2.2.2 Perspectives ethnocritiques sur « Cendrillon »	47
2.3. Analyse des contes de « Cendrillon »	49

2.3.1 La cendre ou l'enfermement domestique.....	49
2.3.2 Le bal ou la période d'entre-deux.....	54
2.3.3 Le soulier ou l'agrégation.....	57
2.3.4 Conclusions	62
CHAPITRE III REPRÉSENTATION ET TRANSFORMATION DU MARIAGE DANS LES CONTES DÉTOURNÉS : MODÈLES ET CONTRE-MODÈLES	66
3.1. Les réécritures du conte « Cendrillon ».....	66
3.1.1 Présentation du corpus.....	66
3.1.2 Parodie et principales transformations.....	67
3.1.3 Transformation et disparition des motifs.....	69
3.1.4 Conclusions.....	74
3.2. Les discours de l'amour et du mariage dans le conte contemporain.....	75
3.2.1 L'album comme vecteur de modèles.....	75
3.2.2 Modèles d'amour et de mariage.....	77
3.2.3 L'amour au centre du conte.....	78
3.2.4 L'idéalisation du mariage.....	80
3.2.5 Le mariage comme finalité au bonheur.....	81
3.2.6 Conclusions.....	81
3.3. Refus du mariage et contre-modèles.....	82
3.3.1 Refus de la convention générique.....	82
3.3.2 Célibat et bonheur pour toujours.....	85
3.3.3 Contre-discours du mariage.....	86
3.3.4 « Ils se marièrent, vécurent heureux... » et après ?.....	86
3.3.5 Conclusions.....	87
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	95

RÉSUMÉ

Le phénomène du détournement des contes, qui fleurit en littérature jeunesse depuis une quarantaine d'années, s'inscrit dans un désir, de la part des auteurs, de bouleverser la tradition classique et de prendre le genre à contre-pied en affrontant l'imagerie, les valeurs, ainsi que les stéréotypes qu'il véhicule. L'attachement marqué pour le mariage, fin qui n'est jamais remise en question, permet cependant de considérer ce motif non seulement comme une convention générique, mais surtout comme une pratique « signifiante » au sein de l'imaginaire collectif. En prenant le conte de « Cendrillon » comme modèle représentatif, l'objectif de ce mémoire est d'étudier la manière dont le motif a été « façonné » culturellement, pour ensuite « façonner » notre imaginaire. C'est par l'intermédiaire de trois corpus – l'un considérant les versions classiques du conte par Charles Perrault et les frères Grimm, le deuxième un échantillon de réécritures contemporaines pour la jeunesse et finalement un contre-corpus constitué de trois contes dont la finalité n'est pas le mariage – que seront étudiées la place de ce motif et la transformation dont il a été l'objet.

Le mémoire est divisé en trois chapitres. Dans un premier temps, après avoir retracé l'évolution du conte depuis la tradition orale jusqu'à la littérature jeunesse contemporaine pour montrer comment le conte « s'adapte » à son époque, ainsi que les transformations observées dans la pratique du mariage, il s'agira d'esquisser un portrait de l'imaginaire fictionnel du mariage afin d'en cerner les enjeux comme pratique « signifiante ». Dans un deuxième temps, l'étude comparative du conte « Cendrillon » de Perrault et des Grimm permettra de concevoir le motif comme faisant partie d'une séquence rituelle dans laquelle il est placé comme aboutissement, ce qui en justifierait la présence. Dans un dernier temps, les réécritures contemporaines de « Cendrillon » seront étudiées en regard de la transformation de la symbolique rituelle ainsi que du discours marital qu'ils présentent. Cette étude permettra de constater une perte significative de la symbolique initiatique associée au conte ainsi que la réitération de certaines idées de l'imaginaire du mariage comme le rêve, l'idéalisation, l'amour comme quête du personnage et le lien entre mariage et félicité. Finalement, trois albums contemporains dont la finalité n'est pas le mariage seront observés : il s'agira de questionner le discours matrimonial qu'ils présentent, leur portée féministe ainsi que leur volonté de poser le célibat comme alternative possible pour les princesses de contes.

En somme, cette étude permet de mettre en lumière l'attachement au dénouement heureux, caractéristique des contes de fées, dont le mariage serait le porte-étendard. La présence du motif dans les contes contemporains témoignerait aussi de son importance dans les pratiques sociales ainsi que de la force de son ancrage symbolique. Finalement, l'étude met l'accent sur le rôle de l'album jeunesse dans la réitération de valeurs, discours et modèles stéréotypés, ainsi que sur la reconduction, par lui, d'un imaginaire du mariage partagé.

Mots-clés : Conte, réécriture, littérature jeunesse, mariage, rite, Cendrillon, imaginaire.

INTRODUCTION

Peuplant nos imaginaires depuis des siècles, le conte¹ est manifestement un genre indémodable. De nos jours, il semble être l'objet d'un regain d'intérêt, comme le démontrent notamment la production fluctuante d'albums pour la jeunesse qui en reprend les motifs et les personnages, les très nombreuses adaptations cinématographiques où il est mis en valeur, et l'intérêt manifesté par les chercheurs universitaires, qui y consacrent désormais une attention particulière. Le conte conserve ainsi une place importante dans l'imaginaire contemporain et continue de jouer un rôle prépondérant à notre époque – dans la culture enfantine, mais pas uniquement. Cette popularité toujours renouvelée témoigne de la survivance des histoires venues du fond des âges et de la façon dont celles-ci continuent de trouver le chemin de nos imaginaires. Doit-on s'étonner de la vitalité du conte, aujourd'hui, ou bien ces fictions resurgissent-elles inévitablement à toutes les époques ?

Il est presque impossible de retracer l'origine des contes. La première version de « Cendrillon² », par exemple, proviendrait de l'Antiquité. Elle raconterait l'histoire d'une jeune esclave grecque à qui on aurait volé les chaussures. Le pharaon qui les aurait retrouvées aurait décidé aussitôt d'épouser celle à qui elles appartenaient³. Mais le célèbre conte, s'il est aujourd'hui connu mondialement comme un classique de la littérature et du patrimoine folklorique, notamment grâce aux versions de Perrault et des frères Grimm, n'a pas d'héritié

¹ La définition du conte est aujourd'hui celle d'un récit purement fictif « de faits, d'évènements imaginaires destinés à distraire ». Celui-ci, cependant, a longtemps eu un double sens, à la fois un « récit de choses inventées » et un « récit de choses vraies », disparu de l'acceptation du mot à l'époque moderne. (Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 1984, p. 9.)

² Je suivrai Michèle Simonsen : « Les contes sont souvent connus sous un titre général qui ne correspond ni au titre particulier de chaque version concrète [...] ni au titre du conte type auquel cette version appartient d'après la classification internationale Aarne-Thompson. Nous avons donc adopté la typographie suivante : guillemets pour le titre connu de tous, minuscules italiques pour chaque version concrète [...] » (Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1981, p. 4.)

³ Cette version très ancienne du conte a été écrite par Strabon dans sa *Géographie* (XVII, 808). (Valérie Lapensée, « Le symbolisme du monosandalisme et de la claudication dans l'Antiquité gréco-romaine », Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2011, 113 f.)

linéaire, puisqu'il a été raconté un peu partout dans le monde depuis des siècles. Par exemple, Nicole Belmont, dans son ouvrage *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, présente une cinquantaine des versions orales du conte⁴. Avant elle, Anna Birgitta Rooth, dans *The Cinderella Cycle*, en étudie plus de mille⁵, ce qui met en évidence son caractère pluriel. Ainsi, le conte se transforme au fil du temps, nourri d'influences multiples, revivifié par la mémoire et la plume des conteurs⁶.

« Cendrillon » est sans contredit un conte à la mode. En littérature de jeunesse, les versions remaniées et détournées abondent : on ne compte plus les Cendrillon Squeleton⁷, Jean Drillon⁸, Ella⁹, prince Gringalet¹⁰ et autres personnages qui donnent à la jeune fille maltraitée par ses sœurs un nouveau visage. En littérature adolescente, celle-ci se retrouve à la fois dans des sagas futuristes¹¹ et des drames romantiques¹² dont les *fans* s'abreuvent en attendant impatiemment les suites. Au Québec, des auteurs réécrivent le conte et le destinent aux adultes, comme c'est le cas notamment de Simon Boulerice avec *Javotte*¹³ et de Guillaume Corbeil avec *Trois princesses*¹⁴, dont le résultat se double d'une critique sociale sur la tyrannie de

⁴ Nicole Belmont et Elizabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007, 423 p. On y retrouve notamment des versions provenant de l'Asie, de l'Afrique et du Québec (*La P'tite Cendrillouse* d'Acadie ; *Cendrillonne* de la Mauricie), témoignant de la teneur mondiale du conte.

⁵ La monographie d'Anna Birgitta Rooth, *The Cinderella Cycle* (Lund, 1951) regroupe près de mille versions des contes types *Cendrillon* (AT 510A), *Peau d'Âne* (AT 510B) et *Un-œil, Double-œil, Triple-œil* (AT 511) qui ne sont pas séparables les unes des autres. (Michèle Simonsen, *Perrault. Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992, p. 87.)

⁶ Anne Defrance, « Aux sources de la littérature de jeunesse : les princes et princesses des contes merveilleux classiques », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 25.

⁷ Robert D. Souci, *Cendrillon Squeleton*, illustré par David Catrow, traduit de l'anglais par Hélène Pilotto, Toronto, Éditions Scholastic, 2007, [n.p.].

⁸ Christine Palluy, *Le prince surprise*, illustré par Denis Cauquetous, Toulouse, Milan, « Poche Benjamin », 2006, 23 p.

⁹ Alex Smith, *Ella*, Toronto, Éditions Scholastic, 2012, [n.p.].

¹⁰ Babette Cole, *Prince Gringalet*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1987, [n.p.].

¹¹ Marissa Meyer, *Cinder*, traduit de l'anglais par Guillaume Fournier, Paris, Pocket Junior, 2013.

¹² Sarah Pinborough, *Charme*, traduit de l'anglais par Frédéric Le Berre, Paris, Milady, 2014.

¹³ Simon Boulerice, *Javotte*, Montréal, Leméac, 2012.

¹⁴ Guillaume Corbeil, « Cendrillon », *Trois princesses*, Montréal, Le Quartanier, 2012.

l'apparence. Aussi, « Cendrillon », qui avait déjà pris la forme d'opéras¹⁵, de comédies musicales¹⁶, de pièces de théâtre¹⁷ ou de séries télévisées pour enfants¹⁸, arrive sur Broadway en 2013¹⁹. Finalement, en 2015, le réalisateur Kenneth Branagh offre au public une nouvelle adaptation du film de *Cendrillon* de 1950²⁰ en prises de vues réelles²¹. Ces exemples d'une grande diversité témoignent du désir toujours actuel de la représentation des contes classiques, ceux-ci semblant « n'avoir rien perdu aujourd'hui de leur puissance matricielle ni de leur souffle d'inspiration auprès des créateurs²² ». Et si le conte est réécrit, adapté ou modernisé, il n'en continue pas moins d'exister et d'alimenter l'imagination des enfants et des adultes du XXI^e siècle, comme il l'a fait pour leurs parents, grands-parents et arrière-grands-parents avant eux²³.

Les auteurs pour la jeunesse sont peut-être ceux qui ont le plus puisé dans le répertoire des contes. Il est en effet difficile de rendre compte du nombre d'adaptations pour enfants qui ont été tirées de ces œuvres, tant elles sont nombreuses²⁴. Comme le fait remarquer Cécile Amalvi, l'avènement du conte comme produit commercial, parallèlement à l'explosion de la littérature jeunesse qui a lieu au XX^e siècle, se caractérise notamment par la multiplication des collections où il est mis en valeur²⁵. Le conte destiné aux enfants est également l'objet de

¹⁵ Les plus célèbres sont *Cendrillon* de Jules Massenet (Opéra-Comique, Paris, 24 mai 1899) et *La Cenerentola* de Gioachino Rossini (Teatro Valle, Rome, 25 janvier 1817).

¹⁶ Luc Plamondon et Romano Musumarra, *Cindy, Cendrillon 2002*, (Zénith de Caen, 2002).

¹⁷ Joël Pommerat, *Cendrillon* (Théâtre national de la Communauté française, 2011), pièce publiée chez Actes Sud, 2012.

¹⁸ *Cendrillon*, série télévisée d'animation italo-japonaise diffusée sur les chaînes *France 3* et *Télétoon*, 1996.

¹⁹ Richard Rodgers et Oscar Hammerstein, *Cinderella*, 2013 (pour la version sur Broadway).

²⁰ Wilfred Jackson, Hamilton Luske et Clyde Geronimi, *Cinderella*, États-Unis, couleur, 1950, 74 minutes.

²¹ Kenneth Branagh, *Cinderella*, États-Unis, couleur, 2015, 74 minutes.

²² Sylvie Vassallo, « Introduction », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 10.

²³ Anne Vignard, « Écriture et réécriture des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, Paris, juillet 2012, p. 1.

²⁴ Marie Fradette, « Le conte dans tous ses états », *Lurelu*, vol. 33, n° 3, p. 93.

²⁵ Cécile Amalvi, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, f. 1.

modifications de la part des auteurs, dont certains prennent la liberté de le configurer à leur manière. Ce phénomène persistant de réécriture ou de détournement²⁶, souvent humoristique, est particulièrement populaire depuis une quarantaine d'années. Il se manifeste plus précisément par la modification de la forme, des personnages et des valeurs véhiculées par un conte, afin de le moderniser et d'en offrir un résultat original. La plupart du temps, ces œuvres pour la jeunesse sont écrites pour s'inscrire à l'envers de la tradition, « pour en détourner ou même inverser les *a priori* idéologiques²⁷ ». Pour Jean de Palacio, détourner ou « pervertir » un conte, c'est « attenter à son sens, à son esprit, à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée [...], [c]'est altérer les lois du genre [et] faire violence aux attendus du merveilleux²⁸ ». De la même façon, Dominique Demers qualifie les « nouveaux contes » comme étant de ceux qui « chamboule[nt] tout » et dont les valeurs inhérentes à la tradition sont « revues et corrigées »²⁹. Le détournement permettrait, en ce sens, de prendre le genre à contre-pied et d'affronter l'imagerie ainsi que les stéréotypes qu'il préfigure.

Or, il apparaît que les différentes métamorphoses du conte, qui révèlent les mutations importantes de notre époque, ne remettent pas en question la conclusion, c'est-à-dire le mariage. Qu'elle soit débrouillarde, maladroite, en « jeans » ou en souliers de course, la princesse du conte réinventé – ou le prince, dans certains cas – se marie inévitablement. C'est ainsi que même lorsqu'ils renversent certains codes, les contes modernes conservent ce modèle comme seule finalité de l'histoire. Pourquoi le mariage demeure-t-il intouché dans des contes dont le processus de détournement transforme pourtant la forme, les motifs et les personnages ?

²⁶ Plusieurs chercheurs spécialistes de la littérature jeunesse parlent de « détournement » (Catherine Sevestre, *Le roman des contes. Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution du Moyen Âge à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Paris, Etampes : CEDIS Éditions, 2001, p. 327), de « réinvention » (Dominique Demers, avec la collaboration de Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville-Sainte-Foy, Québec Amérique Jeunesse/Télé-Université, 1994, p. 98) ou de « transfiguration » des contes (Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, 1986, p. 227). (Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 2.)

²⁷ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, *op. cit.*, p. 27.

²⁸ Jean de Palacio, « Pour un merveilleux fin-de-siècle », *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 29.

²⁹ Dominique Demers, avec la collaboration de Paul Bleton, *op. cit.*, p. 63.

Le dénouement classique par le mariage n'est pas nouveau et n'est d'ailleurs pas exclusivement réservé au genre du conte. Marco Fantuzzi, par exemple, décrit le motif comme un « point mort » qui alimente toutes les aventures des protagonistes du roman baroque³⁰. Il faut dire que le mariage est une conclusion classique pour le roman en général, qu'il soit héroïque, sentimental ou de formation, le roman grec ayant légué à l'Europe moderne un modèle de récit dans lequel « il constitue la fin des aventures, indéfiniment retardé et cependant inévitable³¹ ». Aujourd'hui, le mariage est la fin par excellence à la fois des contes de fées – avec la célèbre formule « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » – que des films hollywoodiens, le rôle important donné aux attentes du public établissant ce motif comme convention fictionnelle de l'imaginaire collectif.

Vladimir Propp, dans sa *Morphologie du conte*, étudie la structure des contes merveilleux et s'attache à en dresser la morphologie, c'est-à-dire qu'il étudie les « formes et l'établissement des lois qui [en] régissent la structure³² ». Son but est principalement de théoriser les règles de base de leur constitution, afin d'établir un modèle commun plus facilement analysable. Dans le schéma qu'il propose, constitué de trente et une fonctions, Propp attribue au mariage une fonction narrative qui est soit celle de fin, c'est-à-dire de but, soit celle de moyen³³. Au cœur de la quête du héros, le motif se place donc comme conclusion du conte et « tout s'organiserait par rapport à lui³⁴ ». Si la théorie de Propp a été critiquée, puis nuancée³⁵, il reste manifeste qu'il a posé les bases d'une théorie du conte merveilleux qui continue de prévaloir aujourd'hui, dans une partie des contes contemporains. Car le mariage demeure un élément reconnaissable du conte jusqu'à en devenir une partie inévitable.

³⁰ Marco Fantuzzi, dans le cadre du colloque de la SATOR (1993). Tiré de l'appel pour le XXI^e colloque de la SATOR (2007), « Le mariage dans la littérature narrative avant 1800 », en ligne, <https://www.fabula.org/actualites/le-mariage-dans-la-litterature-narrative-avant-1800_13544.php> (23 février 2018)

³¹ *Ibid.*

³² Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 2015 [1928], p. 6.

³³ Joseph Courtés, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, tome 7, n° 2, 1977, p. 158.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Claude Lévi-Strauss et A. J. Greimas, notamment, ont travaillé à partir des théories de Propp pour les critiquer et les augmenter.

Olivier Piffault, dans l'ouvrage *Il était une fois... les contes de fées*, propose que la féerie conçoit une convention ou un pacte qui suppose la reconnaissance de son fonctionnement spécifique³⁶. Le conteur ou le lecteur s'attend à retrouver certains éléments fondamentaux du conte, ceux-ci soutenant la cohérence et confirmant le genre auquel il appartient. Afin de se plier aux lois du genre, un conte merveilleux semble ne pouvoir se terminer que par un mariage. Piffault explique que le conte, depuis le XIX^e siècle, devient « mythologie » au sens où l'entend Lévi-Strauss, c'est-à-dire qu'il « intègre l'arrière-plan culturel [et] devient un univers référent que l'on n'a plus besoin de raconter, car il est connu de tous³⁷ ». Les motifs qui le constituent, dont le mariage, deviennent des lieux communs de notre culture que la norme n'amène plus à questionner. La finalité par le mariage, dans les contes qui mettent en texte une rencontre amoureuse, est ainsi une convention attestée. Comme le précise Genardièrre, « [é]voquer les princes et princesses de nos contes fait immédiatement référence au mariage, un mariage dans lequel on s'engage pour le meilleur et pour le pire, dans la réalité, mais qui fait le dénouement heureux de beaucoup de contes dits "merveilleux"³⁸ ».

L'attachement que l'on observe pour ce motif dans les contes contemporains pour la jeunesse me semble significatif de la place du mariage comme pratique « signifiante » au sein de l'imaginaire collectif, que l'on pourrait définir comme étant « l'ensemble instable des représentations sociales par l'entremise desquelles les individus qui composent une société représentent ce qu'ils sont et ce [qui les entoure]³⁹ ». Plus qu'une convention générique

³⁶ Olivier Piffault, « Le Chaudron des contes », dans Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 14.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ Claude de la Genardièrre, « Et pour le pire ? », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 35.

³⁹ Alex Gagnon, « Introduction », *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Socius », 2016, p. 41. Il s'agit néanmoins d'apposer un caractère social à une notion déjà polémique : « L'imaginaire, lisible dans les langues qui traversent une société, est social dans la mesure où les représentations qui le composent n'existent et ne circulent que parce que ceux et celles qui les produisent et les colportent appartiennent à des sociétés... » (Alex Gagnon, Sylvano Santini, « Le concept d'imaginaire social. Nouvelles avenues et nouveaux défis », Appel à communication, Centre de recherche Figura, Septembre 2017, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/le-concept-dimaginaire-social-nouvelles-avenues-et-nouveaux-defis>> (23 février 2018). Quant au terme « représentation », je propose de le définir comme étant une « production sémiotique c'est-à-dire constituée de signes qui ne se confond jamais totalement

touchant l'histoire d'un point de vue narratif, le mariage semble « vouloir dire » énormément, en termes de symbolique, ce qui expliquerait qu'il soit à ce point indécollable des fictions transformées qui se prévalent pourtant d'une volonté de « détournement ».

Il a été démontré que le conte « s'inscrit dans l'ensemble fonctionnel du système d'expression de la communauté en question[,] [p]lus précisément [...] situé dans la vie de cette communauté elle-même⁴⁰ ». Participant d'une culture vivante et reflétant celle-ci à une époque particulière⁴¹, le conte serait, selon l'ethnologue Yvonne Verdier, à la fois « savoir *sur* la société et savoir *de* la société, miroir grossissant et toujours déformé⁴² », pouvant être appréhendé comme ayant une « double visée d'information sur le réel et de décryptage d'un imaginaire collectif⁴³ ». De plus, Dominique Demers propose que la littérature jeunesse serait révélatrice des rêves et des aspirations d'une société à une époque donnée⁴⁴, les représentations de l'enfance que celle-ci met en évidence en constituant alors « un excellent test projectif du système de valeurs⁴⁵ ». Dans cette optique, étudier la prégnance et les représentations du mariage dans les contes détournés pour la jeunesse me permettrait de questionner à la fois les pratiques sociales qui l'entourent et les significations qui y sont rattachées, dans le but d'éclairer des matériaux dont la cohérence « va sans cesse de la réalité à l'imaginaire et y retourne afin d'éclairer l'un par l'autre⁴⁶ ». Je souhaite, plus précisément, voir de quelle manière le mariage a été « façonné » culturellement pour ensuite « façonner » notre imaginaire.

avec l'objet et auquel elle renvoie. Représenter c'est alors rendre immédiatement présente par le recours aux signes, une chose absente, [...] dans un autre lieu ou un autre temps. (Alex Gagnon, *op. cit.*, p. 42.)

⁴⁰ Marie-Louise Teneze, « Du conte merveilleux comme genre », *Approches de nos traditions orales*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 65.

⁴¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, p. 14.

⁴² Claude Fabre-Vassas et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », *Coutume et destin : Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Dominique Demers, « Représentation et mythification de l'enfance dans la littérature jeunesse », thèse de doctorat, Département de lettres et communication, Université de Sherbrooke, 1993, f. 8.

⁴⁵ Marie-José Chombart de Lauwe, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, p. 7.

⁴⁶ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 390.

Dans le cadre de ce mémoire, je me propose donc d'étudier le motif du mariage comme finalité dans deux corpus littéraires, l'un tiré des contes classiques et l'autre de la production d'albums contemporains pour la jeunesse issus d'un processus de détournement. Je chercherai à démontrer en quoi la prégnance du mariage dans les contes est significative de sa puissance d'évocation au sein de l'imaginaire collectif. Je m'attarderai à la fois à sa fonction rituelle et aux représentations symboliques liées à l'imaginaire contemporain qu'il met en place, puis établirai comment cette convention contribue à la réitération de valeurs et de normes stéréotypées, d'abord par l'absence de schémas alternatifs pour les jeunes lecteurs, mais aussi par la prolifération d'une représentation du mariage comme lié intrinsèquement au succès, à la réussite amoureuse et à la quête du bonheur. Et si les contes détournés semblent vouloir se doter d'un caractère « subversif », la présence de ce motif en fait un lieu où, au contraire, se perpétuent les normes et les conventions sociales.

Le conte de « Cendrillon » me servira de modèle représentatif. Dans un premier temps, je procéderai à l'analyse des versions de Perrault et des Grimm, puis dans un second temps, à celles d'une sélection de réécritures contemporaines, afin d'effectuer une étude comparative du mariage dans chacun des corpus puis d'en constater les différences. Mon travail me permettra notamment de voir en quoi le motif, d'abord appréhendé comme rituel dans les versions classiques, devient surtout la représentation vide d'une convention qui demeure en place uniquement par la force de ce qu'elle « signifie ».

Le mémoire sera divisé en trois chapitres. Dans le premier, je chercherai à cerner les enjeux du mariage comme pratique « signifiante » à la fois dans le conte et dans l'imaginaire collectif, afin de délimiter les contours de l'imagerie fictionnelle qui y est rattachée. Je retracerai d'abord l'évolution du conte depuis la tradition populaire orale jusqu'à la littérature jeunesse contemporaine en me concentrant sur les transformations dont il a été l'objet au fil des siècles, afin de montrer comment celui-ci « s'adapte » et se pose comme un reflet des idéologies de son époque. Ensuite, je parcourrai l'histoire du mariage depuis les sociétés traditionnelles en France, dans le but de mettre en évidence la transformation de son rôle et de sa signification au fil du temps. Enfin, j'esquisserai un portrait de l'imaginaire fictionnel entourant le mariage à la fois dans la société et dans les contes, et questionnerai les enjeux qu'il convoque. Ce chapitre mettra en quelque sorte la table pour l'étude plus précise du motif

matrimonial au sein des œuvres littéraires composant le corpus qui occupera les deuxième et troisième chapitres.

Dans le deuxième chapitre, après quelques considérations sur la place du rite dans les sociétés traditionnelles, je procéderai à l'analyse des deux versions de « Cendrillon » afin d'observer comment elles peuvent être appréhendées comme un rite initiatique permettant à l'héroïne de passer de l'enfance à l'âge adulte. La séparation du conte en trois parties, ainsi que l'analyse de motifs renvoyant à la tradition me permettront de concevoir le mariage comme faisant partie d'une séquence d'initiation dans laquelle il est placé comme aboutissement, ce qui en justifierait la présence.

Dans le troisième chapitre, j'enchaînerai avec l'étude du corpus de contes contemporains. Six réécritures de « Cendrillon » ont été retenues et elles seront étudiées en regard de la transformation de la symbolique rituelle du motif, puis de la vision du mariage qu'elles présentent. Suite à ces observations, je questionnerai le rôle de l'album comme vecteur de modèle, ainsi que les enjeux des représentations dans la répétition de discours normalisés. Mon analyse sera suivie de celle d'un échantillon de trois contes contemporains dont la finalité n'est pas le mariage. Je questionnerai le discours matrimonial offert par ces contes ainsi que leur portée féministe, à savoir s'ils offrent une réelle critique des conventions fictionnelles du conte.

Si plusieurs études se sont intéressées au détournement des contes dans le corpus jeunesse⁴⁷, personne ne s'est encore attardé précisément au motif final du mariage. L'originalité de ce mémoire ne réside donc pas seulement dans ce qui se trouve transformé par le détournement (la forme, les personnages, les motifs, etc.), mais aussi – et surtout – dans ce qui n'y change pas.

⁴⁷ Notamment Christiane Connan-Pintado (2006), Cécile Amalvi (2008) et Anne Vignard, (2012).

CHAPITRE I

LA CONSTRUCTION D'UN IMAGINAIRE FICTIONNEL AUTOUR DU MARIAGE

1.1 Conte, multiplicité et adaptation⁴⁸

1.1.1 Le conte de tradition orale

Le conte, transmis de bouche à oreille depuis des siècles, appartient à une longue tradition populaire dont il est difficile de retracer l'origine. En effet, le conte oral se caractérise par le fait qu'il s'élabore dans le processus même de sa transmission⁴⁹. Créé et perpétué sans avoir recours à l'écriture⁵⁰, il se construit, se modèle et se remodèle « en même temps qu'il se transmet, sans que les conteurs aient conscience de créer⁵¹ ». Ainsi, le conte se laisse appréhender comme étant une littérature intemporelle qui ne peut exister que par la multitude de ses versions⁵², évoluant et se modifiant en fonction de ceux qui le racontent, des auditeurs qui le reçoivent, mais aussi des enjeux offerts par le contexte socioculturel de chaque société, reflétant alors les pratiques d'une communauté⁵³. À partir d'une trame narrative similaire, il est à même d'être modifié et y seront ajoutés, retranchés ou transformés des éléments, des détails ou des motifs⁵⁴. Il se constitue donc comme étant une « œuvre véritablement collective et en

⁴⁸ Une partie de cette section a été publiée dans la revue *Post-Scriptum* sous le titre « De Perrault aux contes "relookés". Étude de la pérennité du conte de *Cendrillon* dans l'imaginaire contemporain » pour le numéro 23, « Figures de l'immortel(le) » (Décembre 2017).

⁴⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵² *Ibid.*, cité par Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 6.

⁵³ Katia Reyburn, « Cendrillon. Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney », mémoire de maîtrise, Département de communication, Université du Québec à Montréal, 1999, f. 7.

⁵⁴ Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 4.

perpétuelle mutation [qui prend] la couleur et l'odeur de chaque pays tout en conservant intacte son ossature⁵⁵ ».

Le conte, dans les sociétés traditionnelles⁵⁶, joue un rôle fondamental. Michèle Simonsen, dans son ouvrage *Le conte populaire français*, explique qu'il « n'est pas seulement une forme de littérature orale, [mais] une *pratique* sociale, qui ne se comprend que dans une perspective ethnologique⁵⁷ ». Olivier Piffault affirme aussi que « loin d'être une création gratuite, le conte merveilleux [est] un élément actif de la vie sociale, [...] [un] passeur de l'enseignement de la vie moderne⁵⁸ ». En effet, le conte agit à la fois comme transmetteur, véhiculant les normes et valeurs propres à une société⁵⁹, et comme guide, accompagnant notamment les pratiques rituelles entourant le passage à la puberté. Pour Yvonne Verdier, le conte est un « véritable petit rite parlé », qui conduit l'auditeur ou le lecteur sur le chemin de son destin, à travers les usages de la coutume⁶⁰. En représentant le héros ou l'héroïne du conte passant par les différents âges de la vie et suivant un chemin initiatique couronné de succès, les contes montrent la voie à suivre et balisent le passage de l'enfance vers l'âge adulte⁶¹. Pour les filles, pour qui les étapes sont plus marquées⁶², les contes servent à les guider vers le mariage ainsi que vers une agrégation dans la communauté. Ces fictions occupaient ainsi une place

⁵⁵ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Éditions du Sorbier, 1981.

⁵⁶ Par « société traditionnelle » j'entends « surtout la société française d'autrefois, celle que l'on qualifie, de façon quelque peu ambiguë, de "traditionnelle". La base sociale en est la paysannerie [...]. Ces paysans vivaient dans de petites agglomérations, partageaient la même culture. Le changement social y était lent, d'où l'assertion de la tradition – définie de façon statique et passiste comme la répétition des mêmes coutumes, pratiques et modes de pensée, de génération en génération, réglait le fonctionnement de la société ». Martine Segalen, *Amours et mariages de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault, 1981, p. 15.

⁵⁷ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, *op. cit.*, p. 47, (je souligne).

⁵⁸ Olivier Piffault, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁹ Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n° 173, 2005, p. 120.

⁶⁰ Claude Fabre-Vassas, Claude et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹ Selon Yvonne Verdier, il s'agit, avec le conte, de « donner à entendre "tous les bienfaits que l'on retire à suivre ce que les récits édictent". Le conte est donc toujours, peu ou prou, un récit exemplaire, ses péripéties désignent la bonne voie, semée d'épreuves nécessaires, et qui aboutit toujours à l'achèvement et à l'installation du jeune héros. Et c'est pour cela que les contes finissent bien. Avec le roman, tout change : la coutume et ses rites sont encore là, mais on nous raconte "ce qui se passe quand on s'en écarte" ». *Ibid.*, p. 30.

⁶² Notamment à cause des règles.

essentielle dans les rituels qui punctuaient la vie villageoise, et soulignent, de ce fait, l'importance que revêtait alors l'appartenance des individus à leur groupe social.

« Cendrillon » est peut-être le conte le plus connu, le plus répandu et le plus aimé⁶³. Son cycle, qui comprend l'importante masse de versions orales du conte qui ont été recueillies et étudiées, varie selon les régions et époques et se présente, dans les mots de Nicole Belmont, comme « une sorte de nébuleuse de récits, où des formes narratives semblent se nouer, se défaire, se reproduire, au gré de la culture locale et au gré du conteur ou de la conteuse qui les assemble librement en apparence⁶⁴ ». La vie de cette narration serait ainsi commandée par « ce qu'on a le désir d'entendre – à chaque génération, en chaque lieu – de la traversée de l'état de petite fille à [celui] de jeune fille prête pour le mariage⁶⁵ », et serait intrinsèquement liée à la vie culturelle et sociale de chaque communauté, ce dont elle garderait les traces. Jack Zipes explique notamment que la plupart des contes parvenus jusqu'à aujourd'hui « renferment des coutumes, des rituels et des habitudes qui dérivent des sociétés primitives⁶⁶ ». Les multiples « Cendrillon » se constituent donc comme des vestiges des pratiques sociales, mais surtout de l'imaginaire collectif propre à chaque société.

Il faut quand même préciser que la multiplicité du conte, si elle illustre la grande richesse du genre, complexifie grandement l'établissement d'une généalogie entre les différentes versions. À ce sujet, des folkloristes ont travaillé à établir des lignées logiques et à faire émerger des circuits, notamment à l'aide des motifs présents dans la trame narrative ainsi qu'avec les thèmes abordés⁶⁷. Les recherches sur « Cendrillon » ont d'ailleurs permis de

⁶³ Nicole Belmont et Elizabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁶⁵ Anna Birgitta Rooth, *op. cit.*, cité dans Nicole Belmont et Elizabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 363.

⁶⁶ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ La typologie internationale Aarne-Thompson-Uther (Atti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961, 588 p.) différencie les variantes narratives en sous-types, dont T 510 A correspond à « Cendrillon » proprement dit. (Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 7)

proposer des regroupements qui permettent d'en révéler une parenté évidente avec le conte « Peau d'Âne⁶⁸ ».

En somme, le conte populaire oral, par sa transmission de vive voix et par la place qu'il occupe dans les rituels sociaux de l'époque, exprime quelque chose de la culture qui l'a fait naître. Son étude révèle des traces des pratiques sociales propres à chaque société, ainsi que celles de l'imaginaire collectif de son temps. Le conte manifeste ainsi, d'une première façon, le lien étroit qu'il entretient avec la culture et avec les représentations sociales. Et si, par son origine, il fait partie intégrante de la tradition orale, il est malgré tout, par son histoire, indissociablement lié à la littérature écrite, puisque c'est par celle-ci, au XVII^e siècle, qu'il a pu être diffusé à grande échelle, marquant ainsi que son véritable passage à la postérité.

1.1.2 Perrault et l'écriture du conte

Les contes de Perrault, parus en 1697 au cœur d'une période où les contes de fées connaissent une « mode extraordinaire⁶⁹ », sont des adaptations littéraires largement expurgées et transformées qui s'appuient sur des versions orales, mais qui en proposent surtout de notables modifications⁷⁰. En effet, Perrault a « profondément remanié et édulcoré les contes populaires dont il s'est inspiré pour les adapter au goût du public galant auquel il les destinait, transformant souvent des épisodes entiers⁷¹ ». Et, même si ce n'était pas tout à fait le cas – des contes avaient déjà été mis à l'écrit et diffusés avant lui dans les milieux ruraux en France – son recueil les

⁶⁸ Selon la typologie Aarne-Thompson-Uther, « Peau d'âne » serait un sous-type du conte « Cendrillon », T 510 B, forme « quasi mutante, fruit probable d'une évolution relativement récente, qui tend vers le romanesque littéraire » (Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 8).

⁶⁹ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes, op. cit.*, p. 15. Ainsi, même si les contes de Perrault ont connu un succès sans précédent, ils ne sont certainement pas un phénomène unique, puisque les publications du même genre étant particulièrement fleurissantes entre 1695 et 1698.

⁷⁰ À deux exceptions près : « Griseldis » et « Riquet à la Houppe » (Michèle Simonsen, *Le conte populaire français, op. cit.*, p. 9).

⁷¹ *Ibid.*, p. 9. Elle note aussi que Perrault adapte une « infime partie » seulement du répertoire folklorique français, plus précisément neufs récits (« Grisélidis » et « Riquet à la Houppe » ne sont pas d'origine populaire). Ceux-ci, désormais, ont tendance à vouloir représenter l'ensemble. (Michèle Simonsen, *Perrault. Contes, op. cit.*, p. 23)

Contes de ma mère l'Oye, par son influence extraordinaire, est considéré dans l'histoire littéraire comme étant le premier livre de contes destiné aux enfants⁷². Sa version de « Cendrillon », parce qu'elle a été écrite, imprimée et diffusée, devient celle de référence, se constituant alors en écran aux centaines, voire aux milliers d'autres recueillies par les folkloristes⁷³. Ainsi, si Perrault a permis au conte de passer à la postérité, il a aussi participé à une certaine fixation de son imaginaire et à un aplatissement de son contenu, ne constituant aucunement une représentation de la multiplicité des versions orales qui ont été racontées avant lui. Celle-ci, la plus connue à ce jour, est d'ailleurs qualifiée comme étant « l'originale » et la plupart des gens, aujourd'hui, ignorent qu'il n'en est rien.

Anne Vignard, dans son article « Écriture et réécriture des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? » explique de quelle façon l'intention de Perrault n'était pas nécessairement sous-tendue d'une volonté de transmission d'un patrimoine, mais davantage de celle de l'adaptation des contes à des fins de pédagogisation, même si ce sont eux qui, au final, ont le plus profité à la transmission⁷⁴. Perrault, en effet, souhaite divertir tout en inculquant des leçons, et modifie les contes pour les munir d'un nouveau discours qui devait aller dans le sens d'un processus civilisateur⁷⁵. Ses contes présentent ainsi des différences notables par rapport à ceux de la tradition orale française, dues au milieu social des lecteurs ou des auditeurs à qui il les destine⁷⁶. L'ajout, à la fin, de morales qui raffermissent le code social de l'époque en est un exemple : celles-ci expriment la conséquence du récit et illustrent la leçon qu'il faut en tirer⁷⁷. Les versions de

⁷² Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 10.

⁷³ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁴ Il en aurait été autrement des frères Grimm qui, en recueillant les contes de la population allemande, étaient particulièrement soucieux de transmettre un patrimoine national. Mais « en dépit d'une volonté de préservation rigoureuse et la plus exhaustive possible du patrimoine, le passage à l'écrit a lui aussi abouti à une immobilisation des contes retranscrits. De plus, ces folkloristes n'ont pas résisté à la tentation d'expurger les contes de leurs passages grivois ou trop violents ». Anne Vignard, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁵ Mélanie Dulong, « Corps de femmes et contes de fées : une étude de "La femme de l'Ogre" de Pierrette Fleutiaux, et *Peau d'âne* de Christine Angot », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 20.

⁷⁶ Michèle Simonsen, *Perrault. Contes, op. cit.*, p. 88.

⁷⁷ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 11.

Perrault deviennent ainsi objet d'enseignement et contiennent, dans leur trame narrative, une trace importante des coutumes liées à la société de cour de son temps.

Perrault, dans sa volonté de faire résonner ces récits avec son époque, modifie le conte afin de plaire à son lectorat. Si les frères Grimm souhaitent transmettre un patrimoine le plus authentique possible⁷⁸, Perrault veut, quant à lui, « défaire » et « refaire » le conte, le moderniser, et donc, l'adapter. Cependant, malgré les bienfaits de ces transformations, son processus de mise à l'écrit provoque des changements considérables dans la nature du conte : en effet, en passant d'un matériau commun facilement malléable, qui était la transmission orale, à l'écriture sous la plume d'un auteur spécifique, le récit se voit d'une certaine manière, cristallisé, « le livre perdant la mise en mots des conteurs et ne jouant plus sur les mêmes dispositifs de mémorisation que ceux liés à l'oralité⁷⁹ ». À ce sujet, Nicole Belmont affirme que le passage à l'écrit bloque définitivement le conte dans sa capacité à s'adapter⁸⁰. Certes, il faut concéder que certains mécanismes oraux du conte sont perdus à jamais, et qu'une partie de sa malléabilité a disparu par la nomination d'une version « originale ». Cependant, la pléthore d'adaptations produites aujourd'hui prouve que malgré ce qu'avance Belmont, le conte n'a jamais vraiment cessé de s'adapter au fil des époques et qu'il s'est plutôt modifié selon les goûts, les lecteurs et l'environnement dans lequel il est raconté. Le cas des réécritures de « Cendrillon », qui sera le cœur du troisième chapitre, n'en est qu'un exemple.

1.1.3 Les frères Grimm

Les frères Jacob et Wilhelm Grimm, chercheurs et érudits allemands du XIX^e siècle, se distinguent de Perrault par une différence fondamentale dans leur démarche, qui se veut transmission plutôt qu'adaptation. Leur travail démontre de cette façon une riche proximité avec la culture allemande de leur époque. L'ouvrage *Contes de l'enfance et du foyer*, au cœur de leurs immenses recherches qui visaient plus globalement la « rédaction de tout un

⁷⁸ Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 3.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 4

⁸⁰ Nicole Belmont, *Poétique du conte, op. cit.*, cité par Anne Vignard, *op. cit.*, p. 6.

dictionnaire, d'une grammaire, de traités de philologie, de mythes, contes et légendes du folklore nordique et germanique⁸¹ », est devenu une référence incontournable dans la connaissance des contes, dans laquelle la littérature jeunesse d'aujourd'hui puise abondamment⁸². Plus proches de « l'esprit du conte⁸³ », les frères Grimm sont reconnus pour proposer des récits plus inquiétants et effrayants, tout en conservant de nombreux passages ou motifs de la tradition orale éliminés des versions de Perrault. Leur version de « Cendrillon », notamment, met en valeur le rituel de séparation des lentilles et des cendres, dont la signification se retrouve dans les rites de la tradition orale, et comporte une conclusion cruelle dans laquelle les méchantes belles-sœurs sont punies de leur comportement – en se faisant crever les yeux par des corbeaux, après s'être préalablement coupé le talon et les orteils afin de faire entrer leur pied dans la chaussure perdue.

1.1.4 Disney et la mise à l'écran du conte

Le passage du conte à l'écran, par le biais d'adaptations cinématographiques produites par Disney, a marqué une transformation considérable dans son mode de diffusion : désormais, on ne le raconte plus, on ne le lit plus, on le regarde⁸⁴. Animé, il change de support et s'inscrit dans les pratiques culturelles de son époque, devenant par la même occasion un produit de consommation. Katia Reyburn explique de quelle manière Walt Disney, le premier à manipuler la caméra pour créer des films d'animation⁸⁵, connaît un succès inégalé dans sa démarche d'adaptation, dont le film *Cendrillon*⁸⁶ est un des plus célèbres. Se basant sur les contes de Perrault et maîtrisant le médium de l'animation, Disney jouit d'une énorme popularité au

⁸¹ Pierre Péju, « Fidélité et création chez les frères Grimm », dans Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, p. 123.

⁸² Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 14.

⁸³ Pierre Péju, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁴ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 1.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Wilfred Jackson, Hamilton Luske et Clyde Geronimi, *Cendrillon*, États-Unis, couleur, 1950, 74 minutes.

niveau mondial, et surtout, ses versions auront une influence fondamentale sur les générations qui vont suivre⁸⁷.

Walt Disney modifie grandement le contenu des contes qu'il porte à l'écran en les racontant à sa manière. Ses nouvelles versions, pour la plupart, reposent sur une matrice peu complexe et des représentations manichéennes stéréotypées⁸⁸ qui sont plus facilement compréhensibles et accessibles pour le public. Disney suit quand même le programme narratif de Perrault, mais il en transforme de nombreuses séquences qui ont des répercussions sur le message qui est finalement proposé⁸⁹. Notamment, dans le film *Cendrillon*, le caractère initiatique de l'histoire est affaibli et une place significative est donnée à l'histoire d'amour entre les personnages – la fée, par exemple, n'éduque plus la jeune fille, et cette dernière ne poursuit pas la réalisation d'un destin personnel, mais plutôt le bonheur par l'amour. De plus, la philosophie préconisée par Disney laisse entendre que dans tout individu sommeille un enfant qui ne demande qu'à vivre ses rêves sans trop devoir réfléchir⁹⁰. C'est ainsi que les films sont faciles d'accès, pleins d'humour, et proposent de manière assez tranchée la victoire du héros et l'échec de l'opprimant, faisant perdre plusieurs nuances au conte original. Aussi, ancrées dans leur contexte socioculturel, les adaptations de Disney témoignent d'une vision implicite de la société américaine du XX^e siècle et sont porteuses de valeurs contemporaines qui diffèrent de celles de Perrault, notamment l'idéologie du rêve américain qui s'impose comme mode de vie idéal⁹¹.

L'impact le plus considérable de Disney sur la transformation du conte est celui qui est opéré sur l'iconographique des personnages. Pendant des siècles, les conteurs oraux créaient le portrait de leurs personnages en fonction de leurs envies, tout comme les auditeurs les

⁸⁷ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 6.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 97

⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰ Vrielynck Robert, *Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney*, Bruxelles, Meddens, 1981, p. 51-21, cité par Katia Reyburn, *op.cit.*, f. 16.

⁹¹ Dans son mémoire, Katia Reyburn propose une analyse détaillée du film *Cendrillon* de Disney et de la façon dont il incarne un reflet de la société américaine du XX^e siècle, notamment par la mise en évidence de l'idéologie du rêve américain. *Ibid.*, p. 46.

recevaient à leur guise⁹². Quant aux premières éditions des contes de Perrault et des Grimm, les textes présentés sans image laissent au lecteur le plaisir de les imaginer⁹³. Et si les illustrations des contes, apparues plus tard, imposent des visages précis, aucune adaptation n'eut une si grande importance que celle de Disney, qui a figé, en même temps que le conte, l'apparence des héros et des héroïnes. Ainsi, selon Cécile Amalvi,

[en créant] des personnages qui répondent aux critères esthétiques en vigueur dans la société occidentale (particulièrement en ce qui a trait aux personnages féminins) et en exploitant tout le potentiel des films grâce à la commercialisation de produits dérivés, les studios Disney ont imposé un imaginaire commun aux enfants, qui associent désormais les personnages de Blanche-Neige ou Cendrillon à celui qui est représenté dans le film⁹⁴.

Le caractère significatif de cette association est illustré par Katia Reyburn, qui, dans le cadre de son mémoire, demande aux élèves d'une classe de dessiner Cendrillon. Elle remarque que la plupart d'entre eux attribuent au personnage des cheveux blonds et une robe bleue, ce qui lui permet de mesurer l'ampleur de l'influence du créateur sur la représentation des personnages et surtout, de celle de la répercussion de ses films sur l'imaginaire du conte.

Par leur grande popularité et leur diffusion en masse à travers le monde, les adaptations cinématographiques de Walt Disney deviennent les nouveaux modèles de référence du conte, que l'on peut considérer comme aussi influents, cruciaux et révélateurs que celles inaugurées par Perrault au XVII^e siècle⁹⁵. En portant les contes à l'écran, le cinéaste instaure, de la même façon que l'a fait son prédécesseur, une « uniformisation des versions⁹⁶ » et une cristallisation des imaginaires. De ce fait, Disney participerait à la « généralisation d'une culture commune⁹⁷ », en plus de figer la chaîne de transmission du conte : en effet, les enfants

⁹² Anne Vignard, *op. cit.*, p. 4.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 20.

⁹⁵ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 6.

⁹⁶ Olivier Piffault, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁷ *Ibid.*

deviennent davantage les consommateurs d'un produit calibré que de véritables héritiers d'un patrimoine littéraire⁹⁸.

1.1.5 Le conte contemporain et la littérature de jeunesse

Au fil des siècles, le conte merveilleux devient de plus en plus lié à la notion d'enfance et aujourd'hui, il l'est plus que jamais. En effet, les contes populaires oraux, qui s'adressaient autant aux adultes qu'aux enfants, ont « peu à peu laissé la place au conte littéraire qui est devenu [...] un récit exclusivement destiné à l'usage [de ces derniers]⁹⁹ ». Depuis le XX^e siècle, les contes font naturellement partie de la littérature enfantine et s'y développent de manière grandissante.

Même s'il a vu son public changer, le conte destiné aux enfants n'échappe pas à la transformation et à la reconfiguration. De nos jours, des centaines de versions des œuvres de Perrault ou des Grimm ont été publiées pour ce public spécifique et ont été absorbées par la littérature de jeunesse au point où de nombreux lecteurs n'ont souvent jamais lu ou été mis en contact avec les textes originaux¹⁰⁰. De plus, celles-ci sont principalement l'objet d'un travail d'adaptation et de modification par les auteurs et les éditeurs pour répondre aux normes morales et esthétiques de la société¹⁰¹, ainsi que pour rejoindre plus directement les préoccupations des enfants de leur époque. Plusieurs remaniements touchent l'histoire – la fin de *La Belle au bois dormant* de Perrault n'est jamais représentée dans les versions pour enfants, par exemple¹⁰² –, mais c'est surtout la trame originale qui est simplifiée, ainsi que le vocabulaire, celui-ci se voulant désormais plus accessible et compréhensible.

⁹⁸ Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 53.

⁹⁹ Cécile Amalvi, *op cit.*, f. 16

¹⁰⁰ Jean-Claude Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des Lettres », 2005, p. 7.

¹⁰¹ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 21.

¹⁰² Le conte de *La Belle au bois dormant* de Perrault ne se termine pas, comme plusieurs adaptations le laissent croire, par le mariage de la princesse tout juste réveillée de son sommeil de cent ans. Une seconde partie, dans laquelle une belle-mère ogresse met en place des stratagèmes pour manger les

Ces « contes pour enfants », repris de la tradition, désignent sans restriction tout un contenu hétérogène d'œuvres sous la forme d'albums et de livres pour tous les âges et présentés sous différentes formes. Cécile Amalvi en distingue trois catégories : tout d'abord les contes classiques, inspirés des contes de Perrault et des Grimm ; les contes modernes, dans lesquels on retrouve des éléments propres au conte traditionnel, mais qui ne suivent pas à la lettre leur structure¹⁰³ ; et les contes détournés, qui reprennent « les motifs, les personnages et le schéma de contes célèbres pour les parodier ou les remanier de façon fantaisiste¹⁰⁴ ». Il sera plus pertinent de s'attarder à cette troisième catégorie dans le cadre de ce mémoire, car, comme il a été mentionné précédemment, les contes détournés proposent des transformations qui visent les éléments caractéristiques du conte sans que le motif du mariage ne soit jamais éliminé. Je m'y attarderai donc plus particulièrement afin de mesurer en quoi l'attachement au mariage qui y est présenté permet de révéler son importance dans les pratiques sociales contemporaines.

1.1.6 Le conte détourné

Le conte a toujours été la cible de parodies ou de réécritures dans la littérature générale, et de ce fait, il ne s'agit donc pas d'un phénomène nouveau. Dans son ouvrage *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Jack Zipes note que plusieurs auteurs, dès les XVIII^e et XIX^e siècles, écrivent des versions détournées des contes dont le contenu va à l'encontre du modèle de civilité prôné par Perrault, dans une volonté de proposer des modèles alternatifs¹⁰⁵. À la fin du XX^e siècle, également, de nombreuses réécritures féministes voient le jour, toujours dans le

enfants de la Belle, n'est presque jamais reprise, et peu de gens aujourd'hui connaissent la vraie version de Perrault.

¹⁰³ Denise Escarpit, Mireille Vagné-Lebas, avec la collaboration de Coitit-Godfrey, Janie, « Le conte, permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse. État des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette Jeunesse », 1988, p. 184, cité par Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 17.

¹⁰⁴ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 17.

¹⁰⁵ Jack Zipes, *op. cit.* Il faut aussi savoir que « E.T.A Hoffmann, Charles Dickens, George Sand, Oscar Wilde et Franck Baum sont de ceux qui ont ouvert la voie aux expérimentations utopiques et subversives qui modifieront le discours du conte de fées au début du XX^e siècle ». (Mélodie Dulong, *op. cit.*, f. 28)

but de remettre en question les idéologies et des valeurs prônées par les contes de fées¹⁰⁶. Cependant, dans la littérature de jeunesse, ce phénomène est plutôt récent. En effet, les contes détournés ou « réinventés » abondent depuis une quarantaine d'années dans la production littéraire pour les enfants et ils sont devenus extrêmement populaires¹⁰⁷. Il s'agit d'œuvres tirées, pour la plupart, de recueils connus comme *Les contes de ma mère l'Oye* de Perrault et les *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm, mais qui sont l'objet de bouleversements au niveau de la forme, des motifs et des valeurs par rapport à eux. Désormais, les enfants ont accès à de nouvelles versions des histoires qu'ils connaissent et qui, non sans être grandement simplifiées, se rapprochent de leurs goûts et de leurs préoccupations¹⁰⁸. La réécriture permet, dans ce cas-ci, une revivification de l'imaginaire du conte et offre aux lecteurs des versions originales qui participent nécessairement à en renouveler la popularité¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Si des contes que l'on pourrait qualifier de « féministes » ont vu le jour à l'époque où le genre connaissait un grand succès, ils sont malheureusement tombés dans l'oubli, comme c'est le cas de ceux de Mme d'Aulnoy ou de Mme Murat, qui comportaient un aspect subversif et une critique de la société patriarcale. Ensuite, c'est surtout à partir des années 1970 que des féministes entreprennent un travail de réécriture des contes traditionnels, notamment Angela Carter, Judith Viorst, Margaret Atwood ou Anne Sexton. (Mélanie Dulong, *op. cit.*, f. 29-31.)

¹⁰⁷ La réécriture des contes classiques connaît un grand succès. Elle est considérée par Catherine Sevestre comme « une valeur sûre et [qui] plaît toujours » (Catherine Sevestre, *op. cit.*, p. 229). En juin 2006, *Le Figaro Magazine* qualifie ces contes de « tendance du jour de la culture jeunesse » (Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 2).

¹⁰⁸ « Au lieu du temps et de l'espace indéterminés du conte, la parodie situe l'histoire dans le monde contemporain [...]. Cette proximation vise à procurer au lecteur un effet de familiarisation avec des personnages et des actions qui pourraient paraître désuets, tout en le faisant sourire des ajustements nécessaires pour les adapter à l'époque contemporaine. » Christiane Connan-Pintado, « Le conte dans la littérature de jeunesse depuis 1970 », *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008. Par exemple, dans *Souris Cendrillon* (Steve Smallman, *Souris Cendrillon*, illustré par Marcin Piwowarski, traduit de l'anglais par Isabelle Montagnier, Toronto, Éditions Scholastic, 2015, [n.p.]), l'appel au brossage de dents fait intervenir une routine quotidienne des enfants au cœur du conte. Ce phénomène n'est, cependant, pas synonyme de qualité littéraire, puisque le contenu de nombreux contes, par cette modernisation et cette simplification, est affadi.

¹⁰⁹ « [...] la raison imaginante [...], loin de figer les contes par une sorte de respect presque religieux de leur anonyme origine et de la permanence presque universelle de leurs motifs, les restitue à la vie d'aujourd'hui, les plonge dans la réalité où vivent les enfants et les adolescents de ce temps. [...] Si l'on veut que les enfants de l'an 2000 n'oublient pas les contes d'autrefois, il est important de découvrir et d'inventer avec eux les histoires que le merveilleux et le fantastique contemporain échafaudent chaque jour. » George Jean, *Le pouvoir des contes*, Paris, Tournai : Casterman, 1990, p. 191.

La réussite d'un conte détourné provient en grande partie de la capacité de l'auteur à transformer significativement l'œuvre tout en conservant suffisamment de détails pour que la lectrice ou le lecteur en reconnaisse les changements. En effet, l'efficacité du processus parodique exigeant, selon Guy Belzane, l'identification par le récepteur de l'objet transformé ou imité¹¹⁰, les réécritures se doivent d'être tout à fait reconnaissables – que ce soit par la présence d'éléments structuraux ou de motifs caractéristiques du conte d'origine, ou par la mise en texte d'un héros ou d'une héroïne clairement identifiée. Ainsi, comme le précise Cécile Amalvi, « en reprenant des contes parmi les plus célèbres et les plus populaires du répertoire classique et en exploitant l'aspect familier et caractéristique des personnages, les auteurs de jeunesse s'assurent de la connivence de leurs lecteurs¹¹¹ ». Sans ces éléments, il serait difficile de parler de détournement, puisque c'est précisément par le jeu qui s'opère autour des éléments connus et familiers que s'établit le succès du conte détourné.

C'est ainsi que dans les réécritures contemporaines de « Cendrillon », le soulier perdu se décline désormais en une foule d'objets divers comme un cellulaire¹¹², un pantalon¹¹³, des lunettes¹¹⁴ ou même un pied¹¹⁵. Quant à la marraine fée, elle est souvent maladroite, ridicule et inapte à aider qui que ce soit, comme c'est le cas dans *Prince Gringalet* où l'incompétence du personnage en matière de magie provoque catastrophe après catastrophe, comme celle de transformer le prince en gros singe poilu, alors que l'intention était toute autre¹¹⁶. Une situation semblable se retrouve dans *L'épuisette de Cendrillon*, où la fée marraine, à moitié sourde, n'entend rien de ce que lui demande Cendrillon et finit par lui donner un manteau de couleur jaune parfait pour la pêche plutôt que la robe de bal demandée¹¹⁷. On voit aussi comment l'inversion est un moyen souvent convoqué pour questionner les valeurs inhérentes au féminin

¹¹⁰ Guy Belzane, « De l'Art du détournement », *Textes et documents pour la classe*, n° 788, 15 janvier 2000, p. 6-48, cité par Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 25.

¹¹¹ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 25.

¹¹² Christine Palluy, *Le prince surprise*, *op. cit.*

¹¹³ Babette Cole, *Prince Gringalet*, *op. cit.*

¹¹⁴ Alex Smith, *Ella*, *op. cit.*

¹¹⁵ Robert D. Souci, *Cendrillon Squeleton*, *op. cit.*

¹¹⁶ Babette Cole, *Prince Gringalet*, *op. cit.*

¹¹⁷ Ghislaine Biondi, *L'épuisette de Cendrillon*, illustré par Geneviève Godbout, Paris, Milan, « Poche Benjamin », 2016, 23 p.

et au masculin dans le conte : dans *Prince Gringalet*, le jeune héros prend la place de Cendrillon au cœur d'une famille où il doit s'occuper des tâches ménagères ; dans *Le prince surprise*, c'est désormais un parrain fée qui aide le jeune garçon à se rendre au bal¹¹⁸. Ces quelques exemples permettent rapidement de voir comment les œuvres contemporaines jouent avec les éléments des contes classiques à l'aide de stratégies qui seront abordées plus amplement dans le troisième chapitre.

Les contes détournés en littérature jeunesse sont autant de « réappropriations personnelles » et originales d'œuvres créées par une multitude de voix singulières. L'étude du phénomène permet néanmoins d'en faire un rapprochement avec les mécanismes du conte oral. Comme le propose Anne Vignard,

[la] transmission [des contes] se fait à travers une telle quantité de réécritures, de réinterprétations, de réappropriations personnelles que l'essence même du conte, qui est l'appropriation personnelle au service de la pensée collective, semble revenir à ses sources. Le conte n'existe que par le foisonnement de ses versions au sein d'une société et c'est ce que propose l'édition pour la jeunesse contemporaine en multipliant les propositions éditoriales. Cette transmission n'est plus uniquement centrée sur la fidélité au modèle et à la conservation d'un héritage figé¹¹⁹.

D'ailleurs, selon Sylvie Octobre, la notion même de transmission, qui est polysémique, « ne propose pas une reproduction à l'identique [...], mais bien un processus de réappropriation, une transformation, un déplacement¹²⁰ », sans lequel la culture ne serait pas vivante et ne se renouvellerait pas. Dans cette optique, les contes détournés participent à donner aux enfants un choix de différentes versions issues de chaque conte. Les auteurs, en ce sens, se présentent comme autant de voix alternatives aux versions de Perrault et des Grimm, non seulement en permettant une redécouverte des textes sources, mais surtout en créant des œuvres modernes et emblématiques de leur époque. En somme, les contes détournés, qui s'adressent aux enfants d'aujourd'hui en leur exposant les valeurs en norme dans la société, résonnent avec l'époque contemporaine. Par cela, l'étude de la prégnance du mariage dans ces contes permet de mettre

¹¹⁸ Christine Palluy, *op cit.*

¹¹⁹ Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 9.

¹²⁰ Sylvie Octobre, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institution de transmission : un choc de cultures ? », *Culture prospective*, 2009-1 Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, p. 5-6.

en lumière la valeur et l'importance qu'a cette pratique au cœur de la société contemporaine et ce qu'elle en dit, ce qui sera le cœur du propos de ce mémoire.

1.1.7 Conclusions

Ce rapide tour d'horizon de l'évolution du conte de fées, depuis sa forme orale jusqu'à ses réécritures contemporaines pour la jeunesse, a permis de mettre en évidence comment le conte ne cesse d'être transformé et remanié au fil des siècles, de manière à « s'adapter » aux auditeurs et aux lecteurs auxquels il est destiné. Par ce phénomène, le conte entretient une étroite proximité avec les idéologies et l'imaginaire collectif de son époque, son évolution suivant celle des pratiques sociales. Le conte se constitue alors en quelque sorte comme un reflet de sa culture. Il possède aussi un rôle particulier, puisqu'il est intimement lié à l'apprentissage des normes socialisées. Dans les sociétés traditionnelles, notamment, le conte accompagne les rites de puberté et est un guide pour les jeunes filles et les jeunes garçons, racontant des histoires dans lesquelles il leur est montré la bonne voie à suivre. D'une façon similaire, chez Perrault, le conte est un objet pédagogique qui a pour but d'éduquer les enfants en ce qui a trait à la morale et aux comportements acceptés dans la société. Aujourd'hui, les contes, s'ils sont plus ludiques que jamais, conservent une certaine visée éducative qui s'apparente à celle qu'avaient les contes oraux – bien que cela soit un peu différent si l'on considère que le rôle de la littérature jeunesse n'est pas, à proprement parler, pédagogique, mais plutôt qu'elle sert à la fois à distraire l'enfant, à le familiariser avec l'écrit et à stimuler son imagination¹²¹. Malgré tout, l'album jeunesse conserve un rôle crucial en ce qui a trait à la représentation et la réitération de modèles, comme il en sera question au troisième chapitre.

Si les contes « parlent » de leur époque, la présence du mariage comme finalité de la trame narrative¹²² permettrait de mettre en évidence, plus que son rôle de convention au sein

¹²¹ Carole Brugeilles, Isabelle Cromer et Sylvie Cromer, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, vol. 57, n° 2, 2002, p. 264.

¹²² Le mariage est souvent présent comme finalité dans les contes et c'est de cette façon que je l'étudierai. Cependant, il faut noter qu'il existe quand même des contes dans lesquels le mariage n'occupe pas cette place précise. Ainsi, le mariage n'a pas toujours une fonction conclusive.

de l'imaginaire romanesque, son importance dans les pratiques sociales de chaque société. En effet, en observant la proximité du conte avec les rites sociaux, l'importance du mariage serait ainsi, par lui, soulignée, et le conte démontrerait sa visée « d'information sur le réel ».

Depuis le XIX^e siècle, le mariage – son rôle, sa place – s'est transformé grandement. Il s'est notamment doté de nouvelles significations, ce qui a bouleversé les représentations qui ont été produites dans l'imaginaire collectif. L'étude du mariage et de son évolution permettra de mettre en lumière ces transformations, qui ont nécessairement eu une influence sur la manière dont la pratique est appréhendée dans l'espace fictionnel. Il est impossible, dans le cadre de ce mémoire, de faire une histoire du mariage qui soit exhaustive et complète, tant la pratique a changé au fil des époques et des sociétés. Pour les besoins de mon étude, je me concentrerai sur la place qu'il avait en France, depuis les sociétés traditionnelles du XIX^e et XX^e siècle. Je m'attarderai tout particulièrement à l'avènement du mariage d'amour au XIX^e siècle, qui a incontestablement influencé la conception du mariage telle qu'elle est envisagée aujourd'hui, du moins en Amérique du Nord.

1.2 Le mariage : évolution d'une pratique sociale

1.2.1 Mariage et organisation sociale

Le mariage est une pratique sociale que l'on pourrait définir, de manière simple, comme une union conjugale rituelle et contractuelle reconnue et encadrée par une institution juridique ou religieuse. À travers les siècles, l'Occident chrétien a élaboré un modèle précis de mariage qui comprend notamment la monogamie, l'indissolubilité et la sacralisation de l'union¹²³, dans une doctrine contraignante qui va marquer durablement les sociétés occidentales. Les règles du cérémonial se fixent alors, ainsi il devient nécessaire d'avoir la présence d'un prêtre et de témoins, et les mariés doivent faire certains gestes – comme joindre les mains et se parer d'anneaux, voiles, couronnes – qui vont « régler » la cérémonie¹²⁴.

¹²³ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003, p. 21.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 34.

À quoi sert le mariage ? Peut-on uniquement l'envisager comme la « traduction juridique de la volonté d'un homme et d'une femme de vivre une vraie vie de couple ?¹²⁵ », se demande Martine Segalen. En milieu rural – donc pour la majorité de la population européenne jusqu'au début du XX^e siècle¹²⁶ –, le mariage est surtout une institution fondatrice du couple et de la famille¹²⁷. Organisant la reproduction, c'est par lui que se fabrique le tissu social de la communauté¹²⁸, ce qui en fait non pas « l'union de deux individus, mais l'alliance de familles issues de groupes sociaux de rang plus ou moins égal¹²⁹. Le mariage a ainsi une fonction d'organisation cruciale. Longtemps, il est resté un instrument efficace pour gérer les fortunes et les biens d'une génération à l'autre, notamment par la dot et l'héritage, ainsi que pour faire régner l'ordre social – cela davantage dans certaines couches de la société, où l'union est contrôlée par les parents, qui sont alors plus concernés que les époux par le choix du conjoint¹³⁰.

Considéré comme un moment phare de la vie¹³¹, le mariage est marqué par l'élaboration de rituels qui vont entourer la cérémonie¹³² et qui « sanctionnent l'accès à une sexualité légitime qui intéresse toute la communauté [c]ar elle assure la reproduction physique et sociale du groupe¹³³ ». Le caractère « social » de la pratique est de ce fait déployé. Jusqu'au début du XX^e siècle, notamment en milieu rural, il ne suffit pas de passer devant le maire ou le prêtre pour être marié. Malgré l'importance des rites religieux, le mariage n'est véritablement accompli qu'après les rites de société, qui impliquent l'apport de la communauté, car c'est toute

¹²⁵ *Ibid.*, p.11.

¹²⁶ Martine Segalen, *Amours et mariage dans l'ancienne France*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁷ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 12.

¹²⁸ Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, tome 21, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 388.

¹²⁹ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 12

¹³⁰ « Dans une société hiérarchisée [...], les mariages sont contrôlés afin d'éviter toute mésalliance qui mettrait en danger le patrimoine familial. [...] Au contraire, dans les sociétés égalitaires où l'existence de terres communales rend plus interchangeables les différentes familles, il importait finalement assez peu que telle ou telle fille épouse tel ou tel garçon. » Martine Segalen, *Amours et mariage dans l'ancienne France*, *op. cit.*, p. 16.

¹³¹ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 12.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Martine Segalen, *Amours et mariage de l'ancienne France*, p. 111.

la population qui participe à l'accomplissement de cet important passage social¹³⁴. L'aspect rituel qui caractérise le mariage est notamment révélé dans les contes traditionnels, dans lesquels les personnages sont, par lui, agrégés par la communauté. Une analyse de la finalité par le mariage dans les contes *Cendrillon* de Perrault et des Grimm – dont les racines prennent part, je l'ai mentionné, dans les contes de tradition orale – permettra dans le deuxième chapitre de le mettre en évidence.

1.2.2 L'éclosion du sentiment et le mariage d'amour au XIX^e siècle

Pendant la Révolution française, le mariage devient un contrat civil qui peut être résilié, et trois types de dissolution sont prévues par la loi, dont celle de « divorce pour incompatibilité d'humeur »¹³⁵. À Paris, entre les années 1793 et 1795, le phénomène du divorce explose, ce qui est manifestement le signe d'une nouvelle exigence à l'égard du mariage « qui se traduit dans le désir d'un compagnonnage assorti, fondé sur le sentiment¹³⁶ ».

Au XIX^e siècle, l'épanouissement de la liberté individuelle a permis l'éclosion du sentiment ainsi que l'arrivée de ce qu'on peut appeler le « mariage d'amour ». Cette montée du sentiment transforme le paysage conjugal. Si au XVIII^e siècle, on le canalise sous la forme d'une « passion tranquille, calmement cultivée à l'intérieur de l'union installée¹³⁷ », il bouleverse fondamentalement, au XIX^e siècle, le choix initial du conjoint. En effet, à partir du moment où l'accomplissement personnel, l'assomption de la liberté et la revendication du bonheur marquent les sociétés démocratiques occidentales, il apparaît désormais incongru que la formation d'une union soit balisée par l'œil de la société, alors qu'elle n'est plus organisée pour la transmission d'un patrimoine, mais librement, sur la base du seul sentiment¹³⁸. Il

¹³⁴ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 64.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 53-54

¹³⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁷ Jean-Louis Flandrin, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1981, p. 108, cité dans Jean-Claude Kaufmann, *Sociologie du couple*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2014 [1993], p. 35.

¹³⁸ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 13.

apparaît donc que l'amour devient le principal enjeu de l'entreprise matrimoniale, dont le but principal, désormais, est de « rendre heureux »¹³⁹. Le couple contemporain est alors plus intégrateur au niveau des relations interpersonnelles, mais devient, nécessairement, plus précaire¹⁴⁰.

1.2.3 La transformation du mariage depuis les années 1950

Le mariage, affirme Martine Segalen, a plus changé dans les cinquante dernières années qu'en l'espace de mille ans¹⁴¹. Si, précédemment, il fondait le couple, il tend désormais à le parachever. Le mariage marquait, dans les sociétés traditionnelles, une rupture brutale entre le temps de la jeunesse et l'entrée dans la vie adulte¹⁴². Jean-Claude Kaufmann explique que même s'il était précédé d'une période plus ou moins longue de fréquentation, l'entrée dans la vie conjugale était clairement marquée par ce rite, car c'était l'occasion d'une rupture franche entre deux tranches de vie¹⁴³. Désormais, affirme-t-il, les jeunes entrent progressivement en couple et les seuils sont plutôt mouvants et incertains. Le mariage, qui était une institution incontournable et fondatrice du couple, ouvrait les portes de l'engagement conjugal ; il en devient maintenant l'aboutissement, la consécration¹⁴⁴.

Depuis les années 1950, le mariage s'efface peu à peu de la société. Cette pratique perd de son importance au profit, notamment, de l'union libre, dans laquelle « le rejet de l'institution [...] apparaît comme une revendication idéologique¹⁴⁵ » et la précarité, assumée. Martine Segalen précise que l'union libre s'est imposée dès lors que les femmes ont pu gagner leur vie

¹³⁹ Il faut préciser néanmoins qu'une question de sécurité, qu'elle soit financière ou autre, continue d'entrer en ligne de compte et que le mariage n'est pas totalement dépourvu d'intérêts pratiques.

¹⁴⁰ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 36

¹⁴¹ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, quatrième de couverture.

¹⁴² Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴⁵ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 80.

et le contrôle de leur corps, notamment à travers le droit à la contraception et à l'avortement¹⁴⁶. Dès lors, les jeunes filles ont pu bénéficier d'une plus grande liberté quant à leurs pratiques sexuelles, et ainsi, le mariage ne coïncidait plus avec l'âge du premier rapport sexuel, événement qui y était jusqu'alors associé¹⁴⁷. Le mariage devient aussi une option moins envisagée par les couples qui ne voient plus la nécessité de consacrer leur relation aux yeux de l'Église ou de l'État. Aujourd'hui, l'union libre persiste, mais elle est de plus en plus normalisée et reflète moins un parti pris idéologique contre l'institution que dans les années 1970¹⁴⁸. Elle est désormais répandue, d'autant plus que ses mécanismes de formation sont identiques à ceux des couples mariés¹⁴⁹, sauf en ce qui a trait à sa fonction d'engagement, qui est plus largement célébrée par le mariage. Il demeure surtout qu'il n'y a plus une seule option envisageable et qu'il se développe, pendant ces années, une tradition alternative.

1.2.4 Un nouvel engouement pour le mariage ?

Depuis une quinzaine d'années, malgré la montée en force de l'union libre qui aurait pu provoquer la mort de l'institution¹⁵⁰, il est possible de constater une certaine résurgence du mariage. Martine Segalen affirme en effet qu'« [e]n ce début de XXI^e siècle, les couples en Europe semblent vouloir se marier davantage que ceux de la génération précédente¹⁵¹ ».

L'attachement au mariage permet de souligner son caractère « instituant ». Car s'il ne sanctionne plus l'accès à la sexualité et s'il n'est plus obligatoire, son exécution en bonne et due forme devant témoins demeure nécessaire à sa validité. Pour l'illustrer, Martine Segalen donne l'exemple des revendications au droit au mariage des couples homosexuels qui ont été importantes ces dernières années. Cette lutte, qui a mis en lumière l'inégalité des droits ainsi que la tenue d'un modèle de couple unique, a surtout révélé « ce dont sont privés ceux qui ne

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵¹ *Ibid.*

se marient pas : une reconnaissance symbolique et les effets qui y sont rattachés, sur le plan social comme sur le plan juridique¹⁵² ». Cette féroce volonté d'obtenir le droit au mariage atteste de sa fonction d'agrégation forte – dont est dépourvue l'union libre, par exemple – qui rend l'union légitime au sein de la société et y inscrit la loi, comme dans le cas du partage des biens.

Cette volonté de consécration se remarque d'ailleurs dans l'importance qui est donnée à la célébration du mariage « en grande pompe ». Le public, les amis ou la famille participent toujours à la cérémonie en la « validant » et en lui donnant son caractère légitime. Le couple, aujourd'hui, s'officialise parce qu'il est célébré aux yeux de tous. Les nouveaux médias, comme la photographie ou la vidéo, participent à cette agrégation collective par la mise en scène d'un véritable « mariage-spectacle¹⁵³ » qui devient un événement dont les mariés sont les vedettes. La cérémonie, vécue une première fois, est ensuite diffusée et consacrée à nouveau par les photos, les albums et les souvenirs, faisant de cette fête le réceptacle d'une autocébration de soi et de son couple¹⁵⁴.

1.2.5 Idéologie du mariage aujourd'hui

En somme, comment définir le mariage, aujourd'hui ? Dans une entrevue qu'elle accorde au journal *Le Monde*, l'auteure Irène Théry réfléchit aux transformations dont il est l'objet. S'il n'est plus nécessaire ni obligatoire, le mariage est surtout « désiré », et il en advient un bouleversement de son rôle et de ses assises symboliques :

On ne se marie plus en catimini, en cherchant des prétextes. On se marie pour « le bonheur de se marier », et on ose affirmer ce désir. [...] Le mariage n'est plus l'horizon commun obligatoire, mais l'objet d'un choix personnel au sein de la pluralité de choix (mariages, Pacs, concubinage) désormais proposée. Dans ce

¹⁵² *Ibid.*, p. 82

¹⁵³ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵⁴ *Ibid.*

contexte, le paradoxe, c'est que le nouveau mariage trouve un attrait nouveau. Il est revalorisé parce qu'il peut être désiré¹⁵⁵.

Cette revalorisation du mariage rejoint l'importance que prend le couple dans la société actuelle. Jean-Claude Kaufmann définit notre époque comme celle de « l'idéalisation du couple », celui-ci étant de plus en plus célébré sur l'autel des valeurs contemporaines¹⁵⁶. Martine Segalen affirme sensiblement la même chose en affirmant que « [s]e penser à deux, [...] à quatre ou même à cinq, fait partie de l'idéal fondamental des jeunes gens [...]. Plus libres, plus mûrs, plus prudents, ils placent encore le mariage en haut de la pyramide des engagements sociaux auxquels ils tiennent¹⁵⁷ ». Kaufmann ajoute qu'une profonde transformation s'est produite quant aux attentes de chacun envers le couple, celui-ci étant désormais le pilier de la vie personnelle et identitaire, ce qui n'était pas le cas précédemment¹⁵⁸.

Le mariage demeure ainsi un puissant marqueur symbolique, d'abord parce qu'il joue le rôle d'une consécration sociale, mais aussi parce qu'il est significatif d'un engagement majeur envers une autre personne. Irène Théry affirme en effet que le mariage est « la seule institution qui lie l'amour et le toujours¹⁵⁹ », le désir de s'unir à quelqu'un demeurant, selon elle, l'une des affirmations les plus fortes de l'attachement amoureux. L'alliance matrimoniale se voudrait donc « l'expression d'une certaine réussite de l'union¹⁶⁰ », invitant les deux personnes à s'inscrire eux-mêmes, ainsi que leur amour, dans la durée. Et en se présentant comme capable de conjurer toute future rupture, le mariage devient en quelque sorte une cérémonie performative de la réussite amoureuse. Dans le même ordre d'idée, on constate que les futurs mariés cherchent à se rattacher à la notion de rite par l'organisation d'un mariage qui tendra le plus possible vers le *traditionnel* afin d'en assurer la pérennité¹⁶¹. L'évocation de la tradition en bonne et due forme participerait, de manière performative, à en garantir la solidité

¹⁵⁵ Interview d'Irène Théry par Pascale Krémer, *Le Monde*, 7 février 2002, dans Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁶ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹⁵⁷ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁵⁸ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹ Interview d'Irène Théry par Pascale Krémer, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹⁶¹ *Ibid.*

et la durée, le mariage devenant « symbolique » de l'issue du couple à long terme. Segalen précise d'ailleurs que les symboles « ne fonctionnent vraiment qu'en s'enracinant dans une longue tradition¹⁶² » et que si le mariage est un vecteur d'individualisation, il demeure tout de même ancré dans la volonté de rester « vrai » afin d'être considéré, aux yeux de la communauté, comme une véritable union.

Toujours éminemment symbolique, le mariage prend aujourd'hui les allures d'une fête exceptionnelle de grande ou petite envergure, dans laquelle sont célébrés à la fois l'inscription du couple dans la société et le désir de s'unir pour toujours. La cérémonie en elle-même fait rêver à plusieurs égards, ce « rêve » déployé à la fois dans le désir de se sentir enfin « choisi », d'accéder à l'amour et d'être le centre d'une fête donnée en son honneur. La robe de mariée, de ce fait, « doit faire rêver [...], contribu[ant] à faire du mariage “le plus beau jour de la vie”¹⁶³ ».

1.2.6 Conclusions

Par ce rapide parcours de l'évolution du mariage, j'ai pu mettre en valeur les principales transformations qui en ont changé à la fois le rôle et la signification. D'abord un important vecteur d'organisation sociale qui fondait la famille et la communauté, il devient, après le XIX^e siècle, principalement le reflet de l'amour et du sentiment. Aujourd'hui, le mariage se présente comme doublement symbolique, c'est-à-dire qu'il consacre le couple aux yeux de la société par l'intermédiaire d'un rituel social tout en signifiant de manière significative l'engagement et l'amour pour toujours.

Si le renouveau de l'engouement pour le mariage et la démonstration de son pouvoir symbolique permet d'illustrer l'attachement dont il est l'objet dans la société contemporaine, il semble qu'il se soit aussi développé des représentations culturelles et imaginaires du mariage, par l'intermédiaire de certains produits culturels de masse qui ont eu une portée significative

¹⁶² *Ibid.*, p. 84.

¹⁶³ *Ibid.* p. 95.

sur l'imaginaire collectif. Les productions cinématographiques récentes d'Hollywood ou de Disney, par exemple, ont participé à connoter le mariage et à le draper de significations imaginaires, entraînant par cela un bouleversement de sa représentation. Afin de cerner le symbolisme lié à l'industrie culturelle, je ferai, dans la prochaine section, un tour d'horizon de l'influence qu'ont pu avoir le « happy end » hollywoodien et les studios Disney sur la création d'un imaginaire du mariage, pour observer la façon dont celui-ci se préfigure comme finalité au sein de ces productions.

1.3 La finalité du conte par le mariage : construction d'un imaginaire

1.3.1 La montée du « happy end »

Le concept de « happy end », signifiant littéralement « fin heureuse », est d'origine américaine et s'est développé principalement dans le cinéma de type « hollywoodien », auquel il est associé. Caractérisé comme étant conventionnel, traditionnel et inévitable dans la trame narrative de ces films, il demeure un trope persistant et, surtout, critiqué¹⁶⁴. Le « cliché » le plus fort du « happy end » renvoie à la manière dont une production cinématographique prend fin par la réunion romantique d'un couple couronnée par le bonheur. Serge Chauvin explique comment le mariage apparaît comme la conclusion la plus typique de ce dénouement heureux, en partie parce qu'il symbolise la restauration d'un ordre dérangé¹⁶⁵. Selon lui, la convention de fin participe à « replacer » une situation conflictuelle ou une réalité considérée comme incomplète. Cet aspect de complétude relié au « happy end » vient bouleverser d'une part le rôle attribué au mariage final, et d'autre part celui de l'histoire d'amour tout au long du film. En un premier lieu, parce qu'il vient restaurer un état de stabilité suite aux dangers et difficultés rencontrés par les personnages, le mariage devient la représentation du succès et de la réussite du héros dans sa quête et, par ce fait, symbolise désormais cet accomplissement. En un

¹⁶⁴ L'article de James Mac Dowell est une excellente synthèse de la critique à l'encontre du « happy ending ». James MacDowell, « Does the Hollywood Happy Ending Exist », dans Armelle Parey, Isabelle Roblin et Dominique Sipièrre (éd.), *Happy Endings and Films*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 15-27.

¹⁶⁵ Serge Chauvin, « “And they lived happily ever after... or did they ?” Matrimony as a False Ending in (post-)classical Hollywood Fictions of re/marriage », dans Armelle Parey, Isabelle Roblin et Dominique Sipièrre (éd.), *op. cit.*, p. 40.

deuxième lieu, le « happy end », qui a une répercussion sur le rôle attribué à l'intrigue amoureuse, devient le catalyseur du succès de la quête du personnage, dont le principal objectif est de trouver l'amour et de se marier pour être accompli. Le phénomène participe ainsi à la création de mythes romantiques qui réitèrent, comme l'explique Maria Karleen Morrison, l'idée que l'amour « conquers all and one who is not loved is incomplete¹⁶⁶ ». Morrison constate d'ailleurs que ce trope est particulièrement répandu dans un grand nombre de productions culturelles : « Again and again in books and films we see female characters who believe that they *need* marriage to be whole¹⁶⁷ ». L'amour devient ainsi la finalité intrinsèque de toute quête d'identité et le mariage l'issue pour accéder à une vie accomplie, tout en marquant l'absence de discours alternatifs¹⁶⁸ proposés par le cinéma américain.

Un exemple flagrant de ce cas de figure se trouve au cœur des productions Disney qui, tout en changeant le conte et la nature de l'histoire – souvent pour lui donner justement une finalité plus heureuse¹⁶⁹ – viennent connoter significativement la place du mariage comme étant la conclusion obligée de l'histoire, tout en accentuant l'importance accordée à l'amour.

¹⁶⁶ Maria Karleen Morrison, *op. cit.*, f. 11.

¹⁶⁷ *Ibid.*, f. 28

¹⁶⁸ Certaines productions récentes laissent paraître une volonté de subvertir les modèles. Dans le long métrage *Rebelle* (2012) de Disney, la jeune fille rejette le mariage et reste célibataire. Dans *La Reine des neiges* (2013), Elsa ne se marie pas non plus, et un discours de remise en question du « coup de foudre » relié à la rencontre amoureuse est glissé dans la trame narrative, au moment où Anna rencontre le prince pour la première fois. La scène, d'une ironie et d'une exagération particulièrement flagrantes vient teinter le film d'une aura de renouveau. Également, dans le film *Maleficent* (2014), les motifs du mariage et de la fin heureuse sont travestis : ce n'est pas le baiser du prince qui réveille la princesse, mais bien celui de Maléfique, la « méchante » de l'histoire. Le conte, de plus, termine sur une union symbolique des deux femmes, ce qui est particulièrement intéressant dans la perspective du renouvellement des modèles. Cependant, dans ce cas-ci, la subversion reste incomplète, puisque le prince apparaît tout de même quelques secondes dans la dernière scène (voir Marion Gingras-Gagné, « Subversion et éloge de la méchante dans *Maleficent* : La femme forte et puissante comme nouvelle héroïne du conte de Disney », *Revue de culture populaire en ligne Pop-en-Stock*, 2017, <<http://popenstock.ca/dossier/article/subversion-et-%C3%A9loge-de-la-m%C3%A9chante-dans-%C2%ABmaleficent%C2%BB-la-femme-forte-et-puissante>> (15 mars 2018)).

¹⁶⁹ C'est le cas notamment de *La Petite Sirène* d'Andersen, qui illustre bien l'ampleur de ces remaniements, puisque l'adaptation présente un dénouement heureux dans lequel la petite Sirène se marie avec le prince, alors que le conte d'Andersen se terminait plutôt sur une fin tragique. Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 20.

1.3.2 Disney : la consécration du mariage comme « happy end »

Les dessins animés, rappelle Cécile Amalvi, « sont encore moins fidèles que les livres aux contes qu'ils reprennent, car leurs concepteurs ont modifié la trame originale pour rajouter ou supprimer des épisodes¹⁷⁰ ». De ce fait, le passage des contes de Perrault du papier vers l'écran a provoqué plusieurs transformations, notamment au niveau de l'importance accordée à l'histoire d'amour, ainsi qu'à celui du discours développé autour du mariage final. Par ces modifications, Disney bouleverse les représentations symboliques et joue un rôle déterminant dans la cristallisation de certains stéréotypes liés à l'amour et au mariage.

Disney propose tout d'abord des changements au niveau de la trame narrative. Par exemple, dans le film *Cendrillon*, les conditions de la rencontre amoureuse entre la jeune fille et le prince sont bouleversées. Dans les contes littéraires, Cendrillon fait la connaissance de son partenaire à l'occasion de deux bals chez Perrault et de trois bals chez les Grimm. Dans chacun des cas, les deux protagonistes ont du temps pour discuter, apprendre à se connaître et danser l'un avec l'autre, avant de finalement se marier. Le conte de Disney, quant à lui, ne présente qu'un seul et unique bal qui va sceller le destin des deux personnages. Ainsi, la période de connaissance, qui consiste au moment circonscrit entre la scène où les protagonistes se voient pour la première fois et celle où ils se quittent, est très courte et se résume en une brève rencontre de laquelle naîtra un coup de foudre. L'amour est de ce fait représenté comme quelque chose de puissant et d'instantané. Et si, chez Perrault, le prince est attiré par la richesse du cortège qui accompagne Cendrillon¹⁷¹, Disney met l'accent sur la puissance du sentiment et sur l'amour que ressentent les deux personnages dès le premier regard. Chez Perrault, le prince vient accueillir Cendrillon parce qu'il entend dire qu'une grande princesse vient d'arriver : il va vers elle non pas pour son individualité, mais pour sa situation sociale¹⁷². À l'inverse, chez Disney, le prince tombe amoureux de sa grâce, de sa finesse et de sa beauté¹⁷³. Ces différences font du film de Disney et du conte de Perrault des lieux où les codes de l'amour, comme ceux

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 74.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

de la société, sont en décalage, ce qui illustre clairement l'importance que prend le sentiment amoureux dans l'œuvre cinématographique.

Il s'opère de ce fait une restructuration du scénario du conte en fonction du sentiment amoureux, qui, dès lors, devient l'enjeu principal de l'histoire. Mélanie Dulong note en ce sens que Disney, dans ses adaptations cinématographiques, « a décidé [...] d'accorder une plus grande place à la relation romantique entre la princesse et le prince charmant¹⁷⁴ ». Ce dernier, qui n'intervenait que très peu dans les contes littéraires, tient désormais un rôle significatif tout au long du scénario¹⁷⁵, ce qui met l'accent sur l'interaction entre les deux personnages ainsi que sur l'amour qui les lie. Il s'opère donc une glorification du sentiment amoureux, qui devient la représentation d'un état grandiose et émouvant¹⁷⁶. Cet amour, d'ailleurs, va modeler le comportement de l'héroïne. Katia Reyburn souligne que dans *Cendrillon*, « à partir du moment où elle apprend que le prince est amoureux d'elle, la jeune fille n'écoute plus les réquisitions de ses sœurs et n'agit plus comme une servante¹⁷⁷ ». Il faut aussi souligner que la jeune fille est obnubilée par ce sentiment, et cela, dès les premières minutes du film, notamment au moment où on la voit rêvasser dans sa chambre en chantonnant « le rêve d'une vie, c'est l'amour¹⁷⁸ ». L'attention que met *Cendrillon* dans ce sentiment, qu'elle idéalise, place l'attente comme principale action du personnage tout au long de l'histoire, ce qui concrétise le rôle de l'amour comme participant à marquer un état de complétude. De ce fait, Katia Reyburn observe en quoi la mise en place des éléments, dans cette première scène du film, n'est pas anodine :

[...] la chambre de *Cendrillon* est située dans le haut d'une tour et depuis sa fenêtre, elle a une vue plongeante sur le palais du roi. Cette image n'est pas gratuite ; le fait de montrer le palais à l'arrière-plan nous indique que cet univers n'est pas

¹⁷⁴ Mélanie Dulong, *op. cit.*, f. 26.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Katia Reyburn, *op. cit.*, f. 77.

¹⁷⁸ Cette chanson, qui ouvre le film, donne d'emblée le ton : l'enjeu principal de l'histoire ainsi que la quête du personnage s'articuleront autour de l'amour, discours qui tend à montrer comment l'unique aspiration de chaque personne devrait être de trouver un ou une compagne et, implicitement, de se marier.

complètement inaccessible et qu'avec beaucoup d'espoir et de volonté, elle pourra l'atteindre¹⁷⁹.

Par la glorification du sentiment amoureux, la mise en évidence de l'attente du personnage et la représentation de l'amour comme état de complétude, Disney bouscule la trame narrative du conte et la représentation du mariage en en faisant une figure associée à la réussite personnelle et sociale, à laquelle l'histoire entière tendra. Le mariage, de ce fait, devient le seul garant du bonheur de la protagoniste et se manifeste comme un idéal à atteindre. Disney participe d'autant plus à cristalliser ce schéma final comme conclusion romanesque qu'il en fait l'étendard d'une grande partie de sa production, marquant de ce fait significativement l'imaginaire qui est associé au mariage aujourd'hui.

1.3.3 Enjeux de l'imaginaire du mariage

J'ai démontré en quoi le mariage possédait une charge symbolique en accord, d'une première façon, avec la transformation de sa pratique dans la société – qui fait de celle-ci une célébration performative de l'engagement amoureux dans la durée – puis d'une deuxième façon, avec l'influence du « happy end » et de Disney, par lesquels les contes se dotent de discours signifiants. Ces facteurs m'apparaissent comme participant à la création de ce que j'appellerais ici un « imaginaire du mariage », c'est-à-dire, en lien direct avec la définition de l'imaginaire telle que l'entend Alex Gagnon¹⁸⁰, un ensemble de représentations symboliques par l'entremise desquelles les individus d'une société se représentent la pratique maritale. Le mariage se voit ainsi « augmenté » et connoté par ces référents symboliques qui habitent l'imaginaire collectif, jusqu'à en devenir des tropes récurrents et reconnus qui y sont associés. Et nécessairement, la construction de cet imaginaire a eu une influence sur la manière dont le conte contemporain reprend le motif, tout en participant à renforcer le lien symbolique qui existe entre lui et l'univers du conte.

¹⁷⁹ *Ibid.*, f. 60.

¹⁸⁰ Alex Gagnon, *op. cit.*, p. 41.

Les contes de Perrault font partie de l'imagerie mentale de la plupart des individus en Occident, que ce soit par l'intermédiaire des adaptations cinématographiques qui ont été diffusées à très large échelle – créant une sorte de modèle partagé – ou bien des livres d'images, produits dérivés, etc., qui ont servi à soutenir cette culture commune¹⁸¹. Il est devenu évident que le conte de fées n'est plus seulement le ressort du texte littéraire, mais plutôt d'un amalgame complexe de représentations qui se situent dans, autour et au-delà du conte écrit, par des éléments qui s'y sont rattachés et qui l'alimentent tout autant. Le motif du mariage est de ceux-là : cristallisé comme finalité romanesque par excellence, il s'est mis à « signifier » dans l'imaginaire collectif. Ce que j'appelle l'imaginaire du mariage, dans ce contexte, est un ensemble de représentations signifiantes qui vont au-delà de la pratique elle-même et dont l'ancrage se trouve à la fois dans et au-delà du conte. Cet imaginaire présuppose des représentations consensuelles au sein de la société, des idées figées qui « vont de soi » et qui participent à la réitération de stéréotypes acquis par le plus grand nombre.

Ces représentations signifiantes impliquent surtout une idéalisation du mariage, phénomène qui a un impact significatif sur la manière dont elle est admise au sein de son imaginaire. En effet, selon Claude de la Genardière, le conte ouvrirait la porte

[...] sur un autre monde, monde d'autrefois, perdu, voire périmé, fait de l'enfance de chaque adulte qui transmet le conte, mais aussi monde d'un autrefois de l'humanité puisque les contes se sont transmis d'âge en âge. Or cet autrefois-là est volontiers idéalisé, supposé plus sage que le présent de notre humanité, plus heureux, non encore chargé de nos tracas et de nos folies d'aujourd'hui... Et ce qui semble nous inviter particulièrement à cette idéalisation, ce sont les dénouements heureux de ces contes merveilleux, donnés comme un idéal de bonheur¹⁸².

Le conte serait donc, selon Genardière, un lieu qui privilégierait le développement d'une idéalisation du dénouement heureux. Le mariage porterait ainsi la charge symbolique de cette finalité, par un déplacement de sens qui ferait de lui le porte-étendard de son idéalisation. La célèbre phrase « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » amplifie l'effet symbolique et le cristallise, en associant, par exemple, littéralement le mariage à la félicité. Mais qu'en est-il vraiment ? Car si le mariage tend, je l'ai montré, à se poser comme

¹⁸¹ Jean-Claude Sermain, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸² Claude de la Genardière, *op. cit.*, p. 35.

finalité intrinsèque de toute quête d'identité et s'il se préfigure comme l'issue pour accéder à une vie accomplie, les représentations qu'il propose véhiculent surtout une fausse idée de la réalité matrimoniale en misant sur la cérémonie et en évinçant la vie de couple marié. Les contes entretiennent alors une vision idyllique du mariage en misant sur certains aspects et en arrêtant l'histoire juste avant l'entrée réaliste dans le quotidien. Le bonheur promis par le conte se voit donc problématique en ce qu'il participe à une certaine valorisation altérée du mariage et de sa représentation, celle-ci demeurant néanmoins reproduite au sein des productions contemporaines.

Il devient évident que le conte, par l'idéalisation du dénouement heureux, mais aussi par les autres significations qui lui sont octroyées dans l'imaginaire, bouleverserait le rapport des individus au mariage et à ce qu'il symbolise. Et ces représentations significatives préfigureraient, du moins en partie, l'attachement auquel il fait l'objet dans les contes contemporains. De manière similaire, il serait possible de croire que l'idéalisation du mariage mise en place par l'intermédiaire des contes a une influence sur la pratique en tant que telle, celle-ci étant bouleversée et imprégnée des représentations culturelles de masse et de l'imaginaire qui l'entoure. C'est ainsi que j'en viens à suggérer qu'il s'opérerait une interinfluence des imaginaires, c'est-à-dire que la symbolique rattachée à la pratique du mariage dans la société et celle découlant du conte de fées se nourriraient l'une et l'autre, faisant naître des échanges qui se répercuteraient sur la pratique sociale réelle. Il se serait créé une réelle association de sens entre le mariage et le conte, qui préfigurerait son attachement et son idéalisation. Par exemple, il est pratique courante de faire référence au conte de fées pour qualifier le mariage et lui faire porter les significations qui lui sont associées de manière performative. Comme le remarque Maria Karleen Morrison, se marier « comme dans les contes de fées » présuppose un renvoi à l'imaginaire du conte : « [...] [the] association between marriage and the fairy tale have elevated the wedding ceremony [...] to a kind of magic ritual. This magic dictate that if the wedding resembles that in a fairy tale, then the marriage itself, per definition, will bring eternal bliss¹⁸³ ». Cette association performative est facilement vérifiable, notamment en prêtant attention à la vente en ligne dans l'industrie du mariage, dans laquelle il est abondamment utilisé : en effet, une simple recherche de « Cendrillon » sur

¹⁸³ Maria Karleen Morrison, *op. cit.*, f. 29-30.

internet ouvre la porte à une quantité de sites qui, pour vendre leurs produits, misent sur la liaison entre le conte de fées et la promesse d'un mariage parfait¹⁸⁴. Le conte de fées devient donc, à cet égard, un modèle pour un « happy-ever-after and real life romance¹⁸⁵ » et la robe, l'un des éléments les plus importants, participe à créer l'impression de ressembler à une princesse et de pouvoir, enfin, son propre conte de fées avec un dénouement heureux. En effet, l'élévation du personnage de la princesse à une position quasi mythique fait d'elle l'objet de représentations magnifiées et idéalisées qui tendent tout autant vers une symbolique de l'accession au bonheur, par le mariage.

1.3.4 Conclusions

En esquissant un portrait de l'imaginaire du mariage – à partir de l'évolution du conte, de celle de la pratique maritale, mais aussi de l'étude des représentations qui y sont associées –, j'ai voulu saisir les enjeux culturels et sociaux qu'il convoque, mais surtout, sa portée symbolique. Mon objectif était surtout de mettre en lumière ce qui pouvait sous-tendre à l'attachement dont il est l'objet dans les contes contemporains pour la jeunesse, ce que seule une étude poussée de ses manifestations symboliques et de son ancrage comme pratique dans la société pouvait faire. Mon analyse m'a permis de voir comment le mariage a été façonné culturellement, et je dirais même symboliquement, pour ensuite façonner notre imaginaire en y rattachant désormais certaines significations. Il apparaît ainsi qu'il possède cette puissance d'évocation dans l'imaginaire contemporain et cela parce qu'il se situe au carrefour de plusieurs représentations divergentes qui en bousculent le sens. Et parce qu'il est connoté de manière significative, il semble qu'il vienne influencer sa prégnance comme dénouement, en demeurant une convention attestée, mais surtout par la force du symbolisme qu'il semble posséder.

Ces considérations, qui mettent en évidence un symbolisme pluriel, installent en quelque sorte une matrice à partir de laquelle les corpus à l'étude seront abordés. Il s'agira de

¹⁸⁴ *Ibid.*, f. 29.

¹⁸⁵ *Ibid.*

voir comment le motif du mariage est représenté et s'il reprend, ou ne reprend pas, les représentations symboliques offertes par l'imaginaire. Le prochain chapitre sera destiné à l'analyse plus précise du mariage dans « Cendrillon » de Perrault et des frères Grimm, à savoir la façon dont le conte présente une histoire initiatique dans laquelle la jeune fille prend sa place dans une communauté d'adultes. Pour cela, je me pencherai plus précisément sur l'aspect rituel du conte et l'analyse fera grandement référence à la place de celui-ci, ainsi qu'au mariage dans les sociétés traditionnelles. En effet, il s'agira de mettre en évidence la portée collective des contes, puis du rite marital, et de se concentrer sur la façon dont ils manifestent l'importance de l'agrégation de l'individu par la communauté.

CHAPITRE II

LE MARIAGE COMME MOTIF INITIATIQUE CHEZ PERRAULT ET LES GRIMM¹⁸⁶

2.1 « Cendrillon » selon Perrault et les frères Grimm

2.1.1 Présentation et résumé des contes

*Cendrillon*¹⁸⁷ de Charles Perrault paraît au sein du recueil les *Contes de ma mère l'Oye* en 1697, aux côtés de plusieurs autres contes comme *Blanche Neige*, *Le Petit Poucet*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit chaperon rouge* et *La Barbe Bleue*. Il s'agit, à ce jour, de la version la plus connue et la plus adaptée, ne serait-ce que par son contenu moral. *Cendrillon*¹⁸⁸ des frères Grimm paraît en 1812 sous le titre original *Ascenputtel* dans le recueil *Contes de l'enfance et du foyer*. Puisque je procéderai à une lecture proche du texte, il est nécessaire de résumer, d'abord, chacune des deux versions.

Le conte de Perrault s'ouvre sur l'histoire d'un Gentilhomme, le père de Cendrillon, qui épouse en secondes noces une femme hautaine qui a deux filles. Cendrillon, qui est d'une grande bonté, se voit confier toutes les tâches de la maison par sa belle-mère qui souffre de ses bonnes qualités. Un jour, le fil du Roi organise un grand bal et prie toutes les personnes du royaume de s'y présenter. Mais Cendrillon ne peut y aller, puisqu'elle est pleine de cendres et vêtue de haillons. Lorsque ses demi-sœurs partent pour la soirée, elle se met à pleurer et sa marraine apparaît. Celle-ci transforme une citrouille en carrosse, des animaux en laquais et en cocher, et des souris en chevaux. Puis, elle troque les habits de Cendrillon contre une magnifique robe et fait apparaître une paire de pantoufles de verre, en faisant promettre à sa

¹⁸⁶ Une partie de ce chapitre a été publiée dans la revue *Postures* sous le titre « De fille à jeune femme. Étude ethnocritique du mariage comme rite de passage dans le conte *Cendrillon* de Perrault et des frères Grimm » en hors-dossier pour le numéro 26, « La disparition de soi : corps, individu et société » (Novembre 2017).

¹⁸⁷ Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 93-101.

¹⁸⁸ Jacob et Wilhelm Grimm, « Cendrillon », *Contes*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1976, p. 96-106.

protégée de revenir avant minuit. Quand Cendrillon arrive au bal, tout le monde s'étonne de sa beauté et personne ne la reconnaît. Elle danse avec le prince puis, quand elle revient chez elle un peu avant minuit, ses demi-sœurs font les éloges de l'invitée mystérieuse. Elles lui disent que le prince était fort en peine de ne pas savoir qui elle était.

Le lendemain, Cendrillon retourne au bal, revoit le prince et a tant de plaisir qu'elle en oublie l'heure. Minuit sonne et elle s'enfuit en laissant tomber sa pantoufle de verre, que le prince ramasse derrière elle. Quelques jours plus tard, celui-ci annonce publiquement qu'il épousera celle dont le pied entrera parfaitement dans la pantoufle. On la fait essayer à toute la cour sans succès, puis, les demi-sœurs de Cendrillon l'essaient, sans plus de succès. Finalement, la chaussure va parfaitement à Cendrillon et elle sort la deuxième pantoufle pour confirmer son identité. Sa marraine transforme de nouveau ses habits de servante en une magnifique robe et les demi-sœurs de Cendrillon, qui la reconnaissent enfin, lui demandent aussitôt pardon pour les mauvais traitements qu'elles lui ont fait subir. Cendrillon se rend chez le Prince et l'épouse, puis fait loger ses demi-sœurs au Palais et les marie le jour même à deux grands seigneurs de la cour.

Le conte tel que raconté par les frères Grimm est quelque peu différent. Dans cette version, un homme riche est marié à une femme qui tombe malade. Au moment de sa mort, celle-ci appelle sa fille à son chevet et lui fait promettre de rester pieuse et bonne. Tous les jours suivant son décès, Cendrillon se rend sur la tombe de sa mère pour pleurer. Au printemps, son père épouse une autre femme, qui a deux filles, « jolies et blanches de visage, mais laides et noires de cœur ». Elles rendent la vie infernale à Cendrillon en se moquant d'elle et en lui imposant des tâches ménagères.

Un jour, le père se rend à la foire et demande à ses filles ce qu'elles désireraient acquérir. Les demi-sœurs implorent aussitôt des robes, des perles et des pierres précieuses. Cendrillon, quant à elle, lui demande un rameau. Au retour de son père, elle plante la branche de noisetier sur la tombe de sa mère. Elle pleure si fort que le rameau grandit et devient un arbre. À chaque fois qu'elle va prier sous lui, un oiseau blanc arrive et exauce l'un de ses souhaits.

Le roi organise une fête qui doit durer trois jours, à laquelle il invite toutes les filles du pays afin que le prince puisse choisir sa fiancée. Cendrillon supplie sa belle-mère de la laisser y aller. Celle-ci, réticente, lui donne de l'ouvrage qu'elle doit d'abord terminer. Avec l'aide des animaux, Cendrillon réussit par deux fois à séparer les lentilles de la cendre, mais sa belle-mère refuse tout de même qu'elle les accompagne. Attristée, la jeune fille va pleurer sur la tombe de sa mère et fait un souhait. Un oiseau apparaît et lui offre une robe d'or, ainsi que des pantoufles d'argent.

Quand Cendrillon arrive au bal, on ne la reconnaît pas. Elle danse avec le prince toute la soirée. Le soir, elle souhaite rentrer chez elle, et il insiste pour l'accompagner. Elle s'échappe et plonge dans le pigeonnier de son jardin. Le prince, avec l'aide du père de Cendrillon, le démolit, mais la jeune fille ne s'y trouve plus, car elle est retournée près du foyer. Le lendemain, la fête recommence. Une seconde fois, Cendrillon va sur la tombe de sa mère et obtient une robe plus belle que la précédente. Elle va de nouveau au bal et à la fin de la soirée, de la même manière, le fils du roi la suit jusque chez elle. Elle s'échappe, saute dans le jardin derrière sa maison et grimpe au poirier. Le prince et le père coupent l'arbre, mais Cendrillon ne s'y trouve déjà plus, retournée au coin de l'âtre. Le troisième jour, elle va sur la tombe de sa mère et reçoit une robe encore plus belle que les précédentes, ainsi que des pantoufles en or. Elle retourne au bal et, à la fin de la soirée, le prince désire une nouvelle fois l'accompagner. Cependant, celui-ci est rusé et avait fait enduire de poix tout l'escalier. Quand Cendrillon s'échappe, sa pantoufle reste engluée. Le lendemain, le prince annonce qu'il ne prendra pour épouse que celle qui pourra enfiler la petite chaussure d'or.

L'aînée des sœurs, qui ne peut faire entrer son pied dans la chaussure, se coupe l'orteil pour le forcer. Le prince la prend pour sa fiancée et part avec elle jusqu'à ce qu'il remarque le sang qui s'échappe du soulier. Il ramène aussitôt la sœur chez elle et fait essayer la pantoufle à la seconde. Celle-ci, tout aussi incapable de faire entrer son pied, se coupe le talon. Une nouvelle fois, le prince l'amène avec lui, mais rebrousse chemin aussitôt qu'il voit du sang s'écouler. Puis, c'est au tour de Cendrillon d'essayer la pantoufle, qui lui va parfaitement. Elle se marie avec le prince. Durant les noces, les demi-sœurs tentent d'obtenir les bonnes grâces de Cendrillon, mais deux colombes leur crèvent un œil à chacune. Elles sont ainsi punies, par la cécité, pour le reste de leurs jours.

Les deux versions du conte de « Cendrillon », telles que racontées et écrites par Perrault et les Grimm, proposent d'emblée des différences notoires, comme le montre par exemple la différence entre les deux fins – l'une plus moralisatrice, l'autre plus cruelle. Cependant, dans le cadre de ce travail, elles seront analysées de concert, permettant une étude comparative qui laissera voir différents ancrages symboliques.

2.2 Contes, rites et sociétés traditionnelles

2.2.1 Rite et ancrage traditionnel

Dans le chapitre précédent, j'ai mentionné l'importance du rôle joué par le conte dans les sociétés traditionnelles. Il est en effet un acteur significatif des pratiques sociales et participe à transmettre les normes et les valeurs propres à une société. Le conte se voit ainsi intrinsèquement lié à la notion de rite, qui mérite d'être ici un peu plus approfondie, puisqu'elle servira de pilier d'analyse pour les contes de « Cendrillon ».

La tâche de définir le rite est ardue : en effet, en tant que notion complexe, elle a fait l'objet de débats dans le champ de l'anthropologie et plusieurs théoriciens cherchent encore à en définir le sens¹⁸⁹. Dans le cadre de ce travail, je me baserai sur la définition de Martine Segalen, telle qu'elle l'a exposé dans son ouvrage *Rites et rituels contemporains*. Selon elle, le rite ou rituel est un

ensemble d'actes formalisés, expressifs, porteurs d'une dimension symbolique. Il est caractérisé par une configuration spatio-temporelle spécifique, par le recours à une série d'objets, par des systèmes de comportements et de langages spécifiques, par des signes emblématiques dont le sens codé constitue l'un des biens du groupe¹⁹⁰.

Dans sa définition, Martine Segalen insiste sur la dimension collective du rite, ainsi que sur son efficacité sociale. Car le rite « fait sens : il ordonne le désordre, il donne sens à l'accidentel

¹⁸⁹ Voir à ce sujet le premier chapitre de l'ouvrage *Rites et rituels contemporains* de Martine Segalen, dans lequel elle propose un tour d'horizon des différentes définitions du rite et de la façon dont il est utilisé dans certains champs de recherche. Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. « Domaines et approches », 2009, 125 p.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

et à l'incompréhensible [...]»¹⁹¹ ». Le rite sert avant tout à marquer les ruptures et les discontinuités de la vie, et à souligner les moments critiques dans les temps individuels comme sociaux¹⁹².

Dans les sociétés traditionnelles, le rite est au cœur de la dynamique sociale. Lié aux changements qui ponctuent la vie des femmes, il a comme rôle d'ordonner et de rendre significatives les étapes auxquelles elles se confrontent. Car il est important de souligner le lien serré qu'entretiennent alors les femmes avec leur existence sociale, qui leur donne non seulement un rôle, une place, mais aussi une identité. Dans son article « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », Anne Monjaret explique ce lien qui lie les femmes à leur communauté. Elle affirme que

[l]e cycle de vie des femmes est ponctué de rites de passage qui entérinent socialement les différents changements de statut qu'elles connaissent successivement. À chaque nouveau statut correspond une place, une fonction qu'il leur faut acquérir et tenir. C'est ainsi que s'exprime l'ordre social¹⁹³.

Le destin biologique des femmes est lié à leur destin social « dont les lieux d'articulations se situent au fil du développement de la vie individuelle, dans la chronologie, la durée¹⁹⁴ ». La société s'ordonne sur cette succession de cérémonies qui « scandent le cours de la vie [et] en montre[nt] le caractère transitif¹⁹⁵ », éclairant le parcours des individus et leur attachement à la communauté.

Il importe ici de souligner, d'abord, que le rite se situe au croisement entre le collectif et l'individuel et qu'il est symbolique. C'est en effet son efficacité qui assure, à chacun des grands passages, « l'adéquation de la personne et du groupe à son nouvel état [...]»¹⁹⁶ ». Le rite permet, en ce sens, d'assigner à chaque individu une place précise, ce qui établit la façon dont

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 119.

¹⁹⁴ Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979, p. 77.

¹⁹⁵ Daniel Fabre et Claude Fabre-Vassas, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 11.

une société villageoise « produit et construit chacun de ses membres¹⁹⁷ ». Le passage a tout à voir avec l'arrivée dans un nouveau statut social marqué par l'assentiment de la communauté. L'importance de l'agrégation sociale et du rôle de la communauté viendra teinter grandement l'analyse des contes puisque, montrant la voie à suivre pour réussir l'initiation, le rite en souligne la présence. Ensuite, le rite traite fondamentalement d'identité. Comme le précise Augé, « tout rite identifie. Il identifie comme semblables ceux auxquels il s'applique, et également tous ceux qui le mettent en œuvre¹⁹⁸ ». En ce sens, le rite se pose à la croisée des trajectoires individuelles et sociales, et l'étude du conte de « Cendrillon » se révèle pertinente en ce qu'elle permet de le mettre en évidence.

2.2.2 Perspectives ethnocritiques sur Cendrillon

Dans la continuité du travail de quelques ethnologues du symbolisme comme Yvonne Verdier, Anne Monjaret, Bernadette Bricout et Arnold Lebeuf, je me propose de lier le contenu des contes aux pratiques culturelles des femmes du XIX^e et XX^e siècle afin d'éclairer l'imaginaire qu'ils proposent. Je souhaite, à leur suite, envisager le rôle symbolique du conte comme une initiation, en le faisant résonner avec les pratiques issues des sociétés traditionnelles. Il s'agit en effet, selon Anne Monjaret, de « souligner l'existence d'une logique éducative et intégrative commune qui lie le sens des pratiques sociales au contenu sémantique des contes¹⁹⁹ ». En considérant « Cendrillon » comme une représentation de la « traversée difficile de l'état de petite fille à l'état de jeune fille prête pour le mariage²⁰⁰ », il est la réalisation d'un rite de passage matrimonial permettant à Cendrillon de passer d'une communauté de filles à [celle] de femmes mariées. Le conte, en effet, « raconte[rait] l'itinéraire initiatique que l'adolescente doit parcourir avant de pouvoir accéder au mariage²⁰¹ ». Car

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ Marc Augé, « Préface », dans Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux (dir.) *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 8, cité par Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, 2009, Paris, Honoré Champion, p. 180.

¹⁹⁹ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 122.

²⁰⁰ Anna Birgitta Rooth, *op. cit.*, cité par Belmont et Lemirre, *op. cit.*, p. 363.

²⁰¹ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 388.

« Cendrillon » est, en premier lieu, un conte d'initiation²⁰². En effet, la quête et les épreuves vécues par le personnage féminin sont accompagnées par une transformation, celle-ci impliquant selon Jean Perrot « le passage d'un état à un autre à travers une mort symbolique et virtuelle²⁰³ ». L'analyse permettra ainsi de faire jaillir la structure initiatrice et les motifs du conte qui sous-tendent le passage vers l'âge adulte.

Je me baserai ensuite sur les travaux d'Arnold Van Gennep, ethnologue et auteur de l'ouvrage fondateur *Les rites de passage* qui a travaillé à théoriser les rites qui ponctuent la vie des individus et qui les accompagnent dans les différentes étapes qu'ils vivront au cours de leur vie. Sa notion de rite de passage, avec laquelle j'aborderai les contes, est pour lui une façon « d'organiser la multiplicité incohérente des pratiques rituelles²⁰⁴ » à travers un schéma structural. Ainsi, tout rite est à analyser non pas comme une entité autonome – cela ne peut lui prodiguer une quelconque signification –, mais comme faisant partie d'une séquence rituelle complexe où chacun est étudié « dans son rapport avec ce qui le précède et avec ce qui le suit²⁰⁵ ».

Van Gennep ordonne la séquence du rite de passage en trois étapes successives, soit celles de la séparation, de la marge et de l'agrégation. Cette structure apparaît dans le conte de « Cendrillon » que l'on peut tout autant séparer en trois parties distinctes, soit l'enfermement domestique, le bal et le mariage. La jeune fille, si elle passe avec succès ces étapes, se voit initiée et agrégée par la société. Van Gennep insiste sur l'importance du stade intermédiaire, qui est à la fois celui d'une transformation et d'une mort symbolique, comme le mentionnait Perrot. Pour Cendrillon, c'est la période du bal, à partir du moment où elle décide de s'y rendre, qui fait office de période liminaire dans laquelle elle se confronte à l'altérité. Arnold Van

²⁰² Suite aux notions mises de l'avant dans le premier chapitre quant au rôle du conte dans les sociétés traditionnelles, le terme « initiatique » sera utilisé au sens où les ethnologues l'emploient, c'est-à-dire comme la « construction de l'identité individuelle et sociale par l'apprentissage des différences de sexes, d'états [...] et de statuts ». Marie Scarpa, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, 2009, Paris, Honoré Champion, p. 16.

²⁰³ Jean Perrot, « Les rituels d'initiation communautaire », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 159, cité par Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 55.

²⁰⁴ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 275

²⁰⁵ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, cité par Nicole Belmont, *Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française*, Paris, Payot, 1974, p. 51.

Gennep conçoit aussi le mariage comme l'exemple parfait du rite de passage tel qu'il l'a théorisé, puisqu'il comprend des étapes bien marquées : « Au sortir du rituel, les époux auront [gagné] une nouvelle personnalité sociale : ils seront devenus adultes et auront acquis le droit à la sexualité et à la procréation²⁰⁶ ». Le mariage est, par sa valeur initiatique, le marqueur du passage vers l'âge adulte et vers un nouveau statut.

En outre, la dimension rituelle du conte est révélée par la présence de « motifs²⁰⁷ » initiatiques renvoyant à la tradition orale. J'ai choisi de m'attarder à l'analyse de trois principaux éléments symboliques qui prennent sens au cœur de l'initiation : la cendre, le bal et le soulier. Tous reliés à une étape précise, ils permettent de reconstituer la logique globale du rite de passage. Par une étude ethnocritique²⁰⁸ et comparative des contes de Perrault et des Grimm, je procéderai à une « reculturation » de ces éléments-clés de la trame narrative, permettant d'envisager le mariage comme étant rituel et initiatique, tout en proposant une reconfiguration du personnage de Cendrillon dans un rôle actif, symbolique et social.

2.3 Analyse des contes de « Cendrillon »

2.3.1 La cendre ou l'enfermement domestique

Le premier motif d'importance du conte *Cendrillon* est la cendre, dont les récurrences, autant chez Perrault que chez les Grimm, laissent présager un symbolisme notable. D'abord, cette matière évoque le surnom du personnage et sa condition de souillon – le lecteur doit se

²⁰⁶ Martine Segalen, *Éloge du mariage*, op. cit., p. 64.

²⁰⁷ Par motif, j'entends « un agglomérat de sèmes ou plutôt de *mythèmes* » (Karine Ueltschi, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 20). Les motifs présents dans les contes constituent un langage symbolique qui renvoie à des pratiques culturelles de la vie des femmes des sociétés traditionnelles, et qui « prennent sens » à travers leur reconfiguration sémantique.

²⁰⁸ L'ethnocritique est une méthode d'analyse littéraire qui « vise à articuler une poétique du littéraire et une ethnologie du symbolisme », en appliquant la pensée ethnologique contemporaine à un objet, la littérature. Cette méthode, qui demeure une lecture interprétative, se garde de « décontextualiser » le texte littéraire et cherche plutôt à le « reculturer » tout en étudiant le fonctionnement même de l'œuvre. L'ethnocritique, par sa méthode qui s'apparente à un travail de fouilles, permet en quelque sorte de faire émerger du texte une culture invisible. Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », dans *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 1-8.

rappeler qu'il ignore le véritable nom de l'héroïne, qui se fait appeler « Cendrillon » ou, chez Perrault, « Culcendron » par ses demi-sœurs, ce qui signifie littéralement, le cul dans la cendre. Mais surtout, la cendre s'impose comme élément-clé de la période initiale du rite de passage, dans laquelle la jeune fille tient le rôle de ménagère. Chez les Grimm, par exemple, il est mentionné que, « quand elle était exténuée de travail, [...] [elle] devait se coucher près du foyer dans les cendres²⁰⁹ ». Chez Perrault, « lorsqu'elle avait fait son ouvrage, [...] [elle] s'allait mettre au coin de la cheminée et s'asseoir dans les cendres²¹⁰ ». Il apparaît que, couverte de cendres et ayant « toujours un air poussiéreux et malpropre²¹¹ », Cendrillon est « inséparable de la cheminée²¹² ».

Ces diverses mentions à la matière poussiéreuse viennent caractériser la relation de Cendrillon à son environnement. En effet, Nicole Belmont voit dans le lien que la jeune fille possède avec les cendres, son attachement pour son père, métaphorisé dans le foyer paternel²¹³. Ainsi, le repos dans les cendres, qui suit automatiquement l'exécution des tâches ménagères, va dans le même sens et suggère que Cendrillon y retourne constamment comme s'il s'agissait d'une assignation obligatoire. L'attachement est par conséquent lié à l'enfermement domestique dont elle est l'objet, puisqu'elle ne peut quitter le foyer paternel, y étant trop étroitement liée²¹⁴. Perrault et les frères Grimm installent donc les prémisses d'une situation d'enfermement qui laisse entrevoir pour Cendrillon l'obligation d'une séparation afin qu'elle puisse atteindre le mariage. L'immobilité dans laquelle elle est prise, « fixée à ce foyer, dépourvue de mobilité²¹⁵ », est contrebalancée par l'obligation de quitter la maison du père pour éventuellement intégrer celle de son époux²¹⁶.

²⁰⁹ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 97.

²¹⁰ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 94.

²¹¹ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 97.

²¹² Bernadette Bricout, « L'eau et les cendres. Les avatars de Cendrillon », *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 265.

²¹³ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 11 et 389.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 389.

²¹⁵ Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 221.

²¹⁶ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 367.

Les cendres ont cependant une signification qui varie d'un conte à l'autre. Dans la version des frères Grimm, elles peuvent aussi évoquer la présence de la mère décédée de Cendrillon. En effet, la jeune fille s'identifie à elle en revêtant ses cendres sur son visage et sur ses vêtements comme s'il s'agissait des « restes du corps de sa mère²¹⁷ » et comme si elle portait « le deuil d'une morte²¹⁸ ». Cette interprétation n'est possible que dans le conte des Grimm, dans lequel la présence de la mère est plus marquée, notamment par l'intermédiaire de l'arbre et des prières sur sa tombe. Cette présence invisible renforce l'attachement de Cendrillon à la maison familiale, tout en proposant un second lien à briser. En effet, elle devra se défaire à la fois des emprises paternelle et maternelle, cette dernière représentant à la fois un modèle identitaire et une instance de laquelle s'affranchir²¹⁹.

Si elle accompagne le repos de Cendrillon après son ouvrage, la cendre se retrouve aussi dans certaines des tâches ménagères qu'elle doit effectuer. Si celles-ci occupent une place importante dans le texte, chacune d'elles propose un ancrage symbolique particulier : la Cendrillon de Perrault s'occupe du ménage et de la vaisselle, celle des Grimm plutôt du feu, de la cuisine et de la lessive. Chez les Grimm, la belle-mère de Cendrillon verse à deux reprises un plat de lentilles dans les cendres et demande à la jeune fille de les trier²²⁰. Bien qu'il s'agisse à première vue d'une tâche servant à séparer le bon grain du mauvais, comme le laisse entendre la chansonnette « les bonnes graines dans le petit pot / les mauvaises dans votre jabot²²¹ », il ne s'agit pas d'une tâche ordinaire. De fait, si elle sert d'obstacle empêchant Cendrillon d'aller au bal, elle représente plus qu'un « joli » motif puisqu'elle fait partie d'un ensemble de figures métaphoriques dont le sens est convergent. Nicole Belmont voit dans l'opération du triage effectuée par Cendrillon un exercice servant à séparer ce qui est vivant (les grains) de ce qui est mort (les cendres de la mère)²²². De plus, en regard des interprétations d'Yvonne Verdier sur l'importance de la séparation des épingles et des aiguilles dans la construction de l'identité

²¹⁷ *Ibid.*, p. 389.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 371.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

²²⁰ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 98.

²²¹ *Ibid.*, p. 99.

²²² Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 391.

féminine²²³, Belmont ajoute que le triage illustre un passage initiatique où l'héroïne doit accomplir des tâches précises avant d'accéder au mariage, et ce, afin de s'initier à la différenciation sexuelle²²⁴. À ce sujet, Anne Monjaret affirme que dans les sociétés traditionnelles, le rite permet surtout aux femmes « l'apprentissage et l'intériorisation progressifs des normes formalisées dans la société²²⁵ », offrant un vocabulaire, voire des outils d'intégration de leur rôle. Ce processus s'opère entre autres par les savoirs domestiques, dont le but est de « délimiter les domaines propres au masculin et au féminin²²⁶ ». La pratique de séparation introduirait chez l'héroïne un apprentissage de la différence des sexes ainsi que de la distinction entre « bon et mauvais, entre consommable et non consommable, entre consommable et consumé²²⁷ ». Étroitement liée à l'apprentissage matrimonial et féminin, elle est ainsi une tâche ordonnée du rite de passage.

Une occurrence, chez Perrault, renvoie au même genre de tâche : en effet, Cendrillon effectue un triage lorsqu'elle peigne les cheveux de ses demi-sœurs avant le bal. Bien qu'il s'agisse principalement pour elle d'illustrer sa bonté – « une autre que Cendrillon les aurait coiffées de travers : mais Cendrillon était bonne et elle les coiffa parfaitement bien²²⁸ » –,

²²³ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 137. Marie Scarpa ajoute que « [...] les travaux d'aiguille sont intrinsèquement liés au "devenir fille" dans nos sociétés occidentales : ils participent "naturellement" (donc culturellement) à la construction de l'identité féminine ». Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 26.

²²⁴ Nicole Belmont, *Mythe, conte et enfance, op. cit.*, p. 221. Anne Monjaret affirme que le rite, au-delà du passage, permet surtout aux femmes « l'apprentissage et l'intériorisation progressifs des normes formalisées dans la société », offrant un vocabulaire et des outils d'intégration de la féminité. Ce processus a pour but de « délimiter les domaines propres au masculin et au féminin » (Anne Monjaret, p. 119). Yvonne Verdier précise que les arts domestiques civilisateurs pratiqués par les femmes leur donnent la vocation de conduire les étapes de leur propre destin et d'en être les ouvrières. Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979, p. 338.

²²⁵ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 119.

²²⁶ *Ibid.* Yvonne Verdier nuance cependant cette idée : elle précise que l'apprentissage des savoirs domestiques n'a pas pour but de préparer à la vie maritale en tant que telle, mais plutôt d'introduire à la « vie de jeune fille », comme le laissent présager les séjours des filles de certaines régions chez la couturière, où elles vont passer l'hiver. Si l'apprentissage de la couture est au centre des activités, il sera plutôt question de transmission de savoirs nécessaires à la formation de la féminité. Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 199-200.

²²⁷ Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, tome 21, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 387.

²²⁸ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 95.

Belmont y voit, tout autant qu'avec les lentilles et la cendre, un lien avec l'apprentissage de la distinction sexuelle :

Il existe un dénominateur commun à ces tâches que Cendrillon doit accomplir : ce sont, toutes, des tâches de discrimination. Il lui fait démêler, différencier, séparer, trier. [...] Peigner la chevelure [...], c'est mettre de l'ordre dans quelque chose qui ressemble à des fibres, les aligner dans le même sens [...]. Dans tous ces travaux, c'est une seule et même opération logique que l'héroïne doit effectuer²²⁹.

Rassemblée sous le thème du triage, la séparation des lentilles et des cendres ainsi que la coiffure des sœurs font partie des apprentissages qui mèneront la jeune fille vers le mariage. Cendrillon, par ses petits rites symboliques, assimile des savoirs faire nécessaires à la formation de son identité féminine²³⁰, ce qui lui permettra d'effectuer un passage réussi vers son nouveau statut.

La cendre qui barbouille le visage et les vêtements de Cendrillon agit en quelque sorte comme un masque qui camoufle sa véritable identité et qui la retient dans l'espace domestique. Dans la version des Grimm, la jeune fille reste prisonnière de son statut de servante jusqu'au moment où elle décide de laver les cendres qui la couvrent : « Alors, [Cendrillon] se lava d'abord les mains et la figure et s'inclina devant le fils du roi, qui lui tendit la pantoufle d'or²³¹. » Par le lavage de son corps, Cendrillon se libère de son ancienne identité et, surtout, elle se défait métaphoriquement des emprises qui la retenaient dans son statut de servante pour mieux se reconfigurer autrement. Elle quitte en quelque sorte sa robe de cendres²³² pour en revêtir une nouvelle, ce qui sera aussitôt fait lors de sa préparation pour le bal.

Finalement, l'omniprésence du motif permet de faire une lecture de « Cendrillon » comme celle d'un conte « saisonnier ». Les cendres, en effet, sont « ce qui précède et prépare le renouveau²³³ », ce qui vient accentuer le passage initiatique effectué par Cendrillon. En se

²²⁹ Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *loc. cit.*, p. 387-388.

²³⁰ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 137.

²³¹ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 105.

²³² Il est impossible de ne pas songer au conte « Peau d'âne » de Perrault, dans lequel l'héroïne revêt différentes robes aux teintes et tissus rappelant la nature.

²³³ Pierre Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, E. Nourry, 1923, p. 25.

référant aux pratiques et coutumes reliées au calendrier saisonnier, les cendres sont reliées aux célébrations de la « fête des cendres » et Cendrillon devient « I[...]’officiant [...] des antiques cérémonies saisonnières du Nouvel An et du printemps²³⁴ ». Cendrillon représente ainsi la Reine ou fiancée des cendres de la fête de février et est celle qui, métaphoriquement, amène la nouvelle année.

2.3.2 Le bal ou la période d’entre-deux

Dans les sociétés traditionnelles, le bal, explique Yvonne Verdier dans *Façons de dire, façons de faire*, était pour les jeunes, pas pour les vieux²³⁵. Il se constituait comme un espace encadré dans lequel les filles et les garçons allaient à la rencontre des ceux et celles qui n’avaient pas atteint le mariage, afin de se trouver un compagnon. Mais, comme elle le précise, « à partir du temps où on était marié on ne dansait plus au bal²³⁶ », ce qui fait de cette fête le temps d’une période bien précise de la jeunesse, celle qui précède tout juste l’entrée dans la sphère maritale. Le bal se voyait aussi restreint dans sa durée, puisqu’il se constituait comme une période délimitée de festivités qu’il ne fallait pas dépasser : « [...], mais à minuit, vous deviez être rentrée. Si vous n’étiez pas rentrée, vous ne ressortiez plus de l’année ! » Par ces restrictions de temps et d’espace, le bal s’avérerait être un moment mesuré qui prend toute l’ampleur d’une période d’entre-deux puisqu’il se déroule dans un cadre réglementé. Dans la séquence du rite de passage telle que présentée par Van Gennep, la période liminaire est précisément ce moment où le personnage est séparé de son lieu d’habitation initial, où peuvent advenir des transformations, des renversements et l’expérimentation de l’altérité, mais toujours dans cet espace délimité. Victor Turner précise d’ailleurs que l’individu qui se retrouve en situation liminale est lui-même caractérisé par cette situation d’entre-deux. En effet, les personnages qui entrent dans cet intervalle se situent entre le monde des vivants et le monde

²³⁴ *Ibid.*, p. 24.

²³⁵ Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 211.

²³⁶ *Ibid.*

des morts et sont caractérisés par le fait qu'ils sont à la fois l'un et l'autre, mort et vivant, à la fois humain et animal²³⁷.

Dans *Cendrillon*, le bal correspond à ce moment où la jeune fille quitte l'espace domestique dans lequel elle est retenue pour aller festoyer. Si cette séparation ne se fait pas d'un seul coup – il y a, autant chez les Grimm que chez Perrault, plusieurs tentatives avant que le départ ne soit définitif – ce sera l'occasion pour Cendrillon d'aller confronter son identité et de s'expérimenter autre. La période de marge, notamment, est un lieu de travestissement qui passe par la modification de l'apparence vestimentaire, Cendrillon troquant en effet son statut de domestique souillée contre celui d'une dame d'importance. Au bal, personne ne la reconnaît. On l'appelle « princesse » ou « belle inconnue », on lui offre une place auprès du roi, et la réalité est complètement inversée le temps d'une soirée. Alors qu'elle était invisible parmi les cendres, elle convie désormais les regards de tous les invités et principalement celui du prince²³⁸. Le bal se présente donc comme un endroit d'entre-deux où le travestissement et les inversions sont convoqués, ce qui en fait un espace carnavalesque, selon la conceptualisation qu'en fait Bakhtine²³⁹.

Cendrillon ne traverse pas cette période de marge toute seule, mais bien à l'aide d'un personnage qui agit comme « passeuse », nommée ainsi par Yvonne Verdier parce qu'elle transmet l'apprentissage des codes de savoir-vivre et aide aux grands passages²⁴⁰. Présente chez Perrault sous l'identité de la marraine fée, elle est un substitut maternel²⁴¹ qui joue un rôle essentiel dans l'apprentissage de Cendrillon en l'initiant aux pratiques vestimentaires féminines, rituel qui caractérise son changement d'état. La passeuse, par son rôle, s'apparente à la couturière qui, dans la tradition, s'occupe de « dégrossir » les jeunes filles et de les initier

²³⁷ Victor Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, p. 34-40.

²³⁸ Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 372.

²³⁹ Dans son ouvrage *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970), Mikhaïl Bakhtine définit ce qui est carnavalesque comme le renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs, en référence aux festivités du carnaval au Moyen Âge qui, selon lui, en étaient symbolique.

²⁴⁰ Yvonne Verdier, *op. cit.*, citée par Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 119.

²⁴¹ Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 354.

à la « vie de jeune fille », aux étoffes, aux robes et aux parures. Spécialiste des affaires de cœur, elle est appelée à médiatiser leur passage, par son instruction de la féminité en lien avec l'apprentissage du vêtement et de la séduction²⁴². Le rôle de passeuse de la marraine fée est d'ailleurs explicité chez Perrault dans la morale qui conclut le conte : « C'est [l'importance de la bonté] qu'à Cendrillon fit avoir sa Marraine / En la dressant, en l'instruisant / Tant et si bien qu'elle en fit une Reine [...] »²⁴³. Perrault fait donc de la marraine une figure qui éduque la jeune fille et qui l'accompagne dans son passage vers l'âge adulte.

Chez les Grimm, la figure de la passeuse n'est pas aussi explicite. C'est en quelque sorte la mère décédée de Cendrillon, par l'intermédiaire des oiseaux, qui lui transmet les vêtements et les souliers qui lui permettent d'aller au bal :

Cendrillon alla sur la tombe de sa mère, sous le noisetier, et s'écria : *Petit arbre agite-toi et secoue-toi. Jette de l'argent et de l'or sur moi.* Alors l'oiseau lui jeta une robe d'or et d'argent et des panoufles brodées de soie et d'argent²⁴⁴.

C'est en allant se recueillir sur la tombe de sa mère et en priant que Cendrillon obtient les objets qui lui sont nécessaires. À trois reprises, par le don de magnifiques robes, la mère donne symboliquement à l'héroïne la possibilité de quitter l'enclos domestique, et cela par l'intermédiaire des oiseaux, qui se chargent d'établir le contact entre les deux femmes.

La période de marge est aussi le lieu où se déroulent plusieurs transformations, la première étant celle des objets et des animaux. Chez Perrault, c'est la marraine fée qui les opère : elle change certains objets en d'autres objets (comme la citrouille en carrosse) des animaux en d'autres animaux et des animaux en humains (le rat est transformé en cocher, les lézards en laquais). Toutes ces transformations occasionnent des changements de statut puisqu'il y aura un brouillage entre le statut d'animal et d'humain, et que certains oscilleront durant cette période entre les deux. Le caractère liminaire de la période de marge est, de ce fait, marqué, voire amplifié par l'arrivée de minuit. En effet, lorsque l'heure fatidique arrive, tous les éléments transformés disparaissent et tout le monde, y compris les animaux et le carrosse,

²⁴² Yvonne Verdier, *op. cit.*, p. 236.

²⁴³ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 101.

²⁴⁴ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 100.

retrouve son apparence initiale. Quant à Cendrillon, elle voit sa robe disparaître et retrouve ses vieux vêtements de souillon. À la fin du bal, elle doit retourner le plus vite possible chez elle, sans quoi elle réintégra devant tout le monde son statut initial et dévoilera alors qui elle est vraiment. Cette course vers la maison participe néanmoins à la caractérisation de la période de marge, puisque l'animalité et l'humanité continuent de se confondre au point où, dans la version des Grimm, Cendrillon se cache une première fois dans le pigeonnier, puis grimpe à l'arbre, afin d'échapper au prince. Chez Perrault, la jeune fille s'enfuit « aussi légèrement qu'aurait faite une biche²⁴⁵ ». Cette phase du rite étant faite de changements de statuts et d'inversions, ces diverses allusions à l'animalité font de la période de marge un lieu où se développe, entre autres, l'ensauvagement.

2.3.3 Le soulier ou l'agrégation

C'est au cœur de la période de marge, alors qu'elle quitte le bal, que Cendrillon perd sa chaussure. La troisième étape de la séquence du rite est ainsi portée par cet objet très important qui, en plus d'être le seul à pouvoir préfigurer l'agrégation, renferme une forte symbolique liée au mariage dans les sociétés traditionnelles. En effet, des travaux d'ethnologues ont montré que le soulier occupe une place prépondérante dans les cérémonies maritales et qu'il suit l'évolution des jeunes filles vers l'âge adulte. Un retour à ces « façons de faire » traditionnelles, comme le dit Yvonne Verdier, éclairera le rôle du soulier dans les contes *Cendrillon* pour en faire, plus qu'un objet vestimentaire, un lieu où convergent les passages.

Autrefois, le soulier était étroitement lié au statut et à l'âge. En France, le sabot était porté par les filles jusqu'à la puberté, moment à partir duquel elles pouvaient porter des souliers. En effet, Anne Monjaret souligne que « vers quatorze ans, s'achève le temps de l'enfance [...] et commence celui de la puberté où [la jeune fille] porte la coiffe et quitte ses sabots pour chausser ses souliers, autre symbole d'accès à l'état adulte²⁴⁶ ». Nicole Belmont ajoute qu'on achetait des chaussures pour la première communion des filles, « alors qu'elles

²⁴⁵ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 99.

²⁴⁶ Anne Monjaret, *loc. cit.*, p. 133.

n'avaient porté jusque-là que des sabots²⁴⁷ ». Ces derniers étant « d'un usage essentiellement domestique²⁴⁸ », le soulier devient le symbole de l'arrivée à l'âge adulte, tout en marquant spécifiquement le passage d'un état à un autre. De la même manière, dans le conte, la chaussure est directement liée au statut de Cendrillon, puisqu'elle change au même moment de souliers et d'identité. Alors qu'elle est prisonnière de la sphère domestique, la Cendrillon des Grimm porte des sabots aux pieds²⁴⁹. Lors de sa transformation, les oiseaux donnent à Cendrillon des pantoufles d'argent, puis d'or, puis, elle retrouve ses sabots lors de son retour au domaine paternel. Pendant la période liminaire, Cendrillon passe plusieurs fois d'un statut à un autre, et c'est le soulier, à la fin, qui permettra à la véritable identité de triompher. De fait, pendant qu'elle est au bal, Cendrillon est à la fois souillon couverte de cendres et princesse éblouissante, et n'acquiert son identité pleine et entière qu'au moment où les autres constatent son unicité. Bernadette Bricout ajoute que la pantoufle est le seul objet qui ne se désenchanter pas après minuit²⁵⁰, car c'est lui qui permet de lier les différents statuts.

Le sabot est aussi traditionnellement lié au rituel matrimonial. Par exemple, il était un cadeau offert par le fiancé et « plus la pointe était longue, plus l'amour du jeune homme pour sa "promise" était fort²⁵¹ ». Un rite de mariage en France implique aussi que la jeune femme quitte la cérémonie avec son mari en laissant un de ses souliers derrière elle. Arrivé devant la porte de la maison, son mari la prend dans ses bras et lui passer le seuil de la chambre nuptiale à moitié chaussée²⁵². Cette inégalité dans les chaussures est spécifiquement représentée par le moment où Cendrillon s'enfuit du bal avec seulement un pied chaussé, « claudiquant d'un monde à l'autre, balançant entre deux destins²⁵³ ». Selon Arnold Lebeuf, « le déchaussement d'un seul des deux pieds est fréquemment associé aux rites de passage, aux rites d'initiation²⁵⁴ » puisqu'il évoque le déséquilibre et l'entre-deux. En effet, le pied « qui

²⁴⁷ Nicole Belmont, « La tâche de Psyché », *loc. cit.*, p. 389.

²⁴⁸ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 403.

²⁴⁹ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 97.

²⁵⁰ Bernadette Bricout, « La pantoufle oubliée », *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005, p. 140.

²⁵¹ Martine Segalen, *Amours et mariage dans l'ancienne France*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵² Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 169.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 167.

cloche » fait de son propriétaire un être asymétrique²⁵⁵ dont la « curieuse démarche claudicante [...] [est] spontanément associé[e] au balancement d'une cloche²⁵⁶. Selon Carlo Ginzburg, la claudication marquerait une connexion avec le monde des morts²⁵⁷ ; la jeune fille se trouve ainsi à cheval entre deux mondes, comme elle l'est entre deux identités. La boiterie de Cendrillon renvoie ainsi symboliquement à une conduite immorale et déréglée, associée à l'attrait érotique puisque, selon Arnold Lebeuf, « la démarche chaloupeuse de la boiteuse [est] évocatrice de l'acte auquel elle semble inviter²⁵⁸ ».

Chez Perrault, Cendrillon « laiss[e] tomber une de ses pantoufles de verre²⁵⁹, que le Prince ramass[e] bien soigneusement²⁶⁰ ». Il n'est pas mentionné, dans la narration, si la perte de la chaussure se fait dans une intention délibérée, s'il s'agit d'un geste se voulant « comme un message [...], comme une carte de visite²⁶¹ », ou bien si le soulier a été perdu par mégarde. Je m'attarderai à la première possibilité, qui place la jeune fille dans une position active,

²⁵⁵ Karine Ueltschi, *op. cit.*, p. 15.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 20.

²⁵⁷ Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris, Gallimard, p. 231.

²⁵⁸ Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 405.

²⁵⁹ Au fil des siècles, un véritable débat s'est engagé quant au matériau dont serait composé la fameuse pantoufle de Cendrillon. Le conte de Perrault, dont le titre complet était *Cendrillon et la petite pantoufle de verre* aurait été l'objet – selon Balzac et Littré, par exemple – d'une erreur de transcription. À la place de « verre » on aurait dû lire « vair », en référence à l'ancien nom de la fourrure d'un petit-gris, un écureuil de Russie, matériau plus en norme avec l'époque de Perrault. D'autres ethnologues ou psychanalystes, tels que Elizabeth Lemirre (2007) ou Bruno Bettelheim (1976), croient au contraire que le terme « verre » aurait été employé volontairement par Perrault pour signifier l'aspect fragile et délicat de la chaussure. L'utilisation du « vair », selon eux, irait à l'encontre de la logique du conte puisqu'il gommerait un élément fondamental, que « ce qui est visible ne l'est plus, caché qu'il est par la fourrure » : « Si la matière de la chaussure ou de la pantoufle est transparente, c'est pour montrer une partie du corps que cette pièce devrait cacher. Le verre permet de voir [...] un morceau de chair. En s'arrêtant dans du verre pour se mettre explicitement en montre, le pied se nimbe. Il se détache du reste du corps. » (Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 411) Cependant, en se renvoyant au contexte de l'époque de Perrault, où la nudité était considérée comme choquante, il serait plus juste de croire que la pantoufle de vair s'est transformée, par le passage du temps, en verre, et qu'elle est désormais si féroce ment liée à l'imaginaire du conte qu'elle en fait intrinsèquement partie. Il est aussi à noter que Perrault est le seul qui qualifie la pantoufle de cette façon, puisque chez les Grimm, par exemple, la pantoufle est faite d'or. Par ailleurs, il faut rappeler que la période de puberté, qui marque le passage du sabot vers le soulier, est celle de l'apparition des poils pubiens, ce qui rend la pantoufle de vair particulièrement significative.

²⁶⁰ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 99.

²⁶¹ Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 169.

entreprenante et séductrice. Selon Elizabeth Lemirre, Cendrillon *sème* le signe de son désir. Ce geste signifie beaucoup en tant que rite. Belmont explique :

[E]n perdant sa chaussure, Cendrillon laisse un message, celui de son altérité de femme. [...] Cette altérité *messagée* par Cendrillon – cette chaussure qu’une seule (elle, et seulement elle) peut chausser – est la mise en branle d’un rapport. C’est à partir de ce message que le prince part en chasse de cette femme-*là*²⁶².

Jean Pierre Mothe ajoute que si Cendrillon

laisse tomber une de ses pantoufles[,] [il] s’agit bien d’un acte volontaire. Elle n’en perd qu’une, il importait qu’elle gardât la seconde pantoufle qui était le signe, le symbole [...] pour une reconnaissance future [...]»²⁶³.

La chaussure permet au prince d’identifier la jeune fille à marier en temps voulu et de la reconnaître comme telle. À la manière d’un jeu d’esquive amoureux²⁶⁴, il ne lui reste qu’à ramasser la chaussure, afin de répondre à l’invitation. Celle-ci est donc un objet qui « fonctionne comme signe de reconnaissance, d’identification, de la jeune fille déjà rencontrée²⁶⁵ ».

Elizabeth Lemirre insiste sur le symbolisme du soulier et sur son caractère doublement métonymique. Le prince, en effet, trouve un objet qui va à une partie du corps de la jeune femme tout en renvoyant à la totalité de son être. Cependant, il s’agit plus d’une « métonymie d’une métonymie », puisqu’il y a une chaussure pour un pied et un pied pour un corps, la chaussure devenant un vestige ou un fétiche²⁶⁶ avec lequel le prince peut rêver. De plus, le soulier est une représentation de l’altérité : celle-ci ne pouvant qu’appartenir qu’à une femme, elle tend à la découverte ou à l’apprentissage de « l’altérité essentielle, celle des sexes et donc

²⁶² Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 396-397

²⁶³ Jean-Pierre Mothe, *op. cit.*, cité par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 407.

²⁶⁴ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 398.

²⁶⁵ Anna Bigitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund, 1951, citée par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁶ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 401.

reconnaître l'autre dans son identité profonde²⁶⁷ ». Le soulier est ainsi une sorte de « pièce à conviction du désir²⁶⁸ ».

Chez les Grimm, la perte de la chaussure est problématique : le prince avait usé de ruse et fait enduire de poix tout l'escalier, et alors, « comme la jeune fille descendait, [...] sa pantoufle gauche resta engluée²⁶⁹. » Dans cette version, le rite n'est pas initié par la jeune fille, il se présente plutôt comme un « rapt » par lequel son pied se retrouve prisonnier, pour éviter qu'elle ne s'enfuit encore une fois²⁷⁰. Le rite de séduction est alors transformé en vol d'une preuve : le prince obtient par la force l'objet qui lui permet d'identifier et de retrouver sa bien-aimée.

Chez Perrault comme chez les Grimm, la pantoufle est essayée en vain par de nombreuses autres filles avant qu'elle ne retrouve le pied de Cendrillon. Si Perrault mentionne rapidement les essayages non concluants, les frères Grimm mettent en scène des tentatives violentes de la part des deux sœurs afin de prouver que la chaussure leur appartient. Pour faire entrer son pied à l'intérieur du soulier, l'une d'entre elles se coupe le talon et l'autre, les bouts d'orteils. Leur incapacité à arriver à leurs fins n'indique pas uniquement que leurs pieds sont physiquement incapables d'entrer dans le soulier, mais bien qu'elles ne sont pas en mesure de répondre à un appel qui n'est pas le leur. Belmont précise que les sœurs n'ont pas laissé, comme Cendrillon, un message à l'intention du prince et « qu'en vain elles essaieront le message, sans parvenir à l'endosser²⁷¹ ». Le sang versé des pieds est aussi explicitement lié à cette impossibilité pour elles d'être agrégées, puisqu'il signifie qu'elles seront dans l'obligation de s'initier elles-mêmes, perdant ce qui s'apparente à du sang menstruel les condamnant à l'éternel célibat.

Le soulier, parce qu'il appartient à une seule personne, possède une fonction de reconnaissance. En effet, c'est le seul qui peut révéler l'identité de la fiancée du prince. En

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 402.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 409.

²⁶⁹ Jacob et Wilhelm Grimm, *op. cit.*, p. 103.

²⁷⁰ Bernadette Bricout, « La pantoufle oubliée », *La clé des contes*, *op. cit.*, p. 141.

²⁷¹ Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 397.

s'ajustant parfaitement au pied de Cendrillon, il permet l'identification de la jeune fille. Elizabeth Lemirre ajoute également qu'en se présentant sous la forme d'une « paire d'objets symétriques, les chaussures peuvent servir de copie conforme [...] [et] de cachet attestant l'authenticité du propriétaire²⁷² ». Le soulier a aussi, dans le conte, la caractéristique de se révéler uniquement au moment précis de l'essayage²⁷³. Il est vrai que le prince, chez les Grimm, se fait berner deux fois avant de retrouver sa vraie fiancée, se rendant compte du subterfuge des sœurs qu'à la vue des traînées de sang qui s'échappent du soulier. Mais la pantoufle tient lieu d'ultime vérité et c'est seulement *après* l'essayage que le prince reconnaît le visage de Cendrillon, une fois seulement que l'identification aura d'abord été confirmée une première fois : « Et quand elle se redressa et que le fils du roi vit son visage, il reconnut la jolie fille avec laquelle il avait dansé et s'écria : “Voilà la vraie fiancée ! ”²⁷⁴ ». La chaussure, par sa fonction révélatrice, permet alors le mariage, qui conclura l'agrégation.

Chez Perrault, l'épisode de l'essayage est doublé de la divulgation de la seconde chaussure, que Cendrillon sort de sa poche afin de confirmer son identité. Cet autre soulier, qui complète la paire, confirme ce que la première avait déjà avancé. Bricout ajoute que la réunion des deux pantoufles « scelle », finalement, l'alliance entre l'homme et la femme²⁷⁵. On ne peut passer non plus sous silence la signification sexuelle du motif du pied qui essaie la chaussure. Pour Arnold Lebeuf, « la chaussure est pour le pied qui la chausse comme la femme pour l'homme qu'elle reçoit²⁷⁶ », ce qui confirme la symbolique du motif comme celui de la réunion des opposés. La chaussure dans *Cendrillon*, qui traverse le conte, permet ainsi le mariage. Sa valeur symbolique confirme le rôle qu'elle prend dans le processus initiatique, en plus de résonner avec les rites nuptiaux.

²⁷² « L'échange des sandales s'est pratiqué à des fins juridiques et commerciales dans l'Antiquité » (Jules Brunel, « Jason Monokrepis », *Revue Archéologique*, II, 1934, p. 34, cité par Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 168.) « Le pied, en effet, imprime sa forme dans la chaussure comme un sceau dans un cachet de cire, et c'est là d'ailleurs le mot même que Perrault utilise [...] » (Arnold Lebeuf, *Ibid.*)

²⁷³ Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *op. cit.*, p. 412.

²⁷⁴ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 105.

²⁷⁵ Bernadette Bricout, « La pantoufle de Cendrillon », *La clé des contes*, *op. cit.*, p. 141.

²⁷⁶ Arnold Lebeuf, *loc. cit.*, p. 17.

2.3.4 Conclusions

Pour l'ethnologue Yvonne Verdier, comprendre le conte n'est pas le replacer dans son contexte, mais plutôt construire avec lui un réseau de significations qui en éclairent non seulement le mouvement général, mais le plus énigmatique détail²⁷⁷. Par cette étude ethnocritique du conte de « Cendrillon », j'ai pu mettre en évidence l'existence de liens logiques entre les pratiques sociales des sociétés françaises traditionnelles et le contenu sémantique des contes. Ce travail m'a permis de concevoir le mariage comme une étape qui clôt le rite de passage, mais aussi comme une célébration permettant l'agrégation du personnage dans la communauté, ce qui laisse voir l'importance qu'il possède au niveau symbolique.

Les deux textes offrent des différences notables. Il est possible de remarquer, entre autres, que la version des Grimm, plus longue, fait appel à une symbolique matrimoniale plus marquée que celle de Perrault : en effet, les motifs du triage, des cendres de la mère et du soulier y sont plus développés. Chez Perrault, le conte est plus court et y sont déployés des éléments significatifs de l'initiation, comme la figure de la marraine fée. Malgré tout, les contes évoluent dans la même direction. C'est plutôt dans leur conclusion qu'une différence marque une coupure nette entre leurs intentions. Dans le conte de Perrault, bien qu'elles se soient moquées d'elle tout au long du récit, les sœurs de Cendrillon sont logées au Palais à sa demande²⁷⁸. Le conte se termine ainsi par les excuses des deux sœurs qui se « jet[tent] à ses pieds pour lui demander pardon de tous les mauvais traitements qu'elles lui [ont] fait souffrir », ce qui met en valeur l'aspect moralisateur de l'histoire. Les frères Grimm, quant à eux, s'engagent dans une direction opposée. Bien que le message soit sensiblement le même, le conte se termine par le châtimement des demi-sœurs, condamnées, selon Bernadette Bricout, pour ne pas avoir reconnu Cendrillon lors du bal – comme l'indique la condamnation à la cécité qui leur sert de punition pour leur « aveuglement »²⁷⁹. Il apparaît, à ces différences, que l'intention de Perrault est celle du triomphe de la bonté – la présence de la morale le confirme

²⁷⁷ Daniel Fabre et Claude Fabre-Vassas, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁸ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 100.

²⁷⁹ Bernadette Bricout, « La pantoufle de Cendrillon », *La clé des contes*, *op. cit.*, p. 145.

au lecteur qui ne l'aurait pas décelé à la lecture du conte – alors que, par leur mise en texte de nombreux symboles et motifs associés au rite de passage de la jeune fille vers le mariage, celle des Grimm est plus pédagogique.

La fonction initiatique du conte, qui prend son ancrage dans la « reculturation » de motifs provenant des sociétés traditionnelles, souligne l'accent mis sur le personnage de Cendrillon, qui est à même de développer son autonomie. Parce qu'il raconte son passage vers l'âge adulte et parce qu'il représente son apprentissage des savoirs domestiques, le conte offre la représentation d'une héroïne qui est tout sauf passive et qui tient les modalités de l'action entre ses mains. La marraine fée, par exemple, ne restreint pas les possibilités d'agir de Cendrillon, mais lui donne plutôt la possibilité de conduire par elle-même sa destinée. Aussi, Cendrillon n'attend pas le prince, mais se rend à sa rencontre par l'intermédiaire de la perte de la chaussure, qui enclenche le processus de séduction. D'ailleurs, le prince n'a pas de réel rôle significatif dans le conte : il apparaît tard dans l'histoire et ne fait que répondre à l'invitation qui lui est lancée. Au final, comme le remarque Sylvie Vassallo, « on sait peu de choses sur lui : de belle allure et romanesque, il délivre la princesse et l'épouse. Enfermé dans ce stéréotype, il semble plus être la récompense de la princesse qu'un personnage à part entière²⁸⁰ ». Si c'est le prince qui libère Cendrillon de sa condition en l'épousant, c'est surtout autour du passage d'une jeune fille vers la vie adulte que se construit réellement l'histoire.

Le mariage, quant à lui, est, dans les contes, un marqueur symbolique qui prend son sens non pas en lui-même, mais par la place qu'il occupe au sein de la séquence rituelle, dans laquelle il se situe par rapport à d'autres événements. Élément logique, il clôt le rite de passage et, justifié par la structure d'ensemble du conte, il ne peut être considéré individuellement. Le mariage est ainsi un dénouement savamment aménagé par le récit et, par les motifs renvoyant à la tradition orale et la structure rituelle, il est signifiant de l'agrégation dans la communauté. Également, l'amour, comme le mariage en lui-même, apparaît comme un élément secondaire de l'histoire. Les contes de Perrault et des frères Grimm mettent ainsi en évidence le caractère

²⁸⁰ Sylvie Vassallo, *loc. cit.*, p. 11.

symbolique et rituel que possède le mariage dans *Cendrillon*, qui va au-delà de la pratique telle qu'elle est considérée aujourd'hui.

Les réécritures contemporaines de « Cendrillon », qui conservent le mariage comme conclusion romanesque, bouleversent les éléments symboliques du conte, la représentation des motifs et celle du mariage, par la transformation de la trame narrative du conte et sa parodisation. C'est au cours du troisième chapitre que j'analyserai la place et le rôle du mariage au cœur de ces nouveaux contes, réécrits et bouleversés. Cette étude me permettra d'observer la façon dont le motif s'est transformé au cœur des productions littéraires pour la jeunesse et surtout, la manière dont celui-ci s'est délaissé quelque peu de la symbolique rituelle pour plutôt s'imprégner de représentations partagées de l'imaginaire collectif contemporain.

CHAPITRE III

REPRÉSENTATION ET TRANSFORMATION DU MARIAGE DANS LES CONTES DÉTOURNÉS : MODÈLES ET CONTRE-MODÈLES

3.1 Les réécritures du conte de « Cendrillon »

3.1.1 Présentation du corpus

Les réécritures de « Cendrillon », qu'elles soient adaptées de manière plutôt fidèle aux versions de Perrault ou des Grimm ou, au contraire, qu'elles présentent des transformations majeures, pullulent en bibliothèque et en librairie. Puisque l'intention de ce travail n'est pas de recenser tous les ouvrages reprenant le célèbre conte ni d'en offrir une vision exhaustive, le corpus de versions remaniées choisi pour ce mémoire a été constitué de six œuvres, qui représentent un échantillonnage de ce qu'il est possible de trouver dans la production actuelle. Quelques critères, cependant, présidaient à la sélection. D'abord, les contes choisis devaient être des albums, c'est-à-dire des livres d'images présentant des histoires brèves et s'adressant à un public d'environ cinq à dix ans²⁸¹. De ce fait, les pièces de théâtre et les bandes dessinées ont été mises de côté, tout comme les livres cartonnés et les romans s'adressant à un public plus âgé. J'ai par contre retenu des romans de « première lecture » dont les caractéristiques s'apparentent en tous points à ceux de l'album. Ensuite, les contes devaient reprendre l'histoire de « Cendrillon » et en proposer un détournement, c'est-à-dire qu'ils devaient se prévaloir de transformations au niveau des motifs, de la forme et de la structure, et être sous-tendus de la visée créatrice d'un auteur. De ce fait, les albums qui ne faisaient que rééditer les versions de Perrault et des Grimm sans y apporter de modifications importantes ont été écartés. Finalement, puisque le détournement peut prendre des formes variées, les œuvres choisies devaient être reconnaissables comme étant des réécritures de « Cendrillon », que ce soit par le titre, les éléments caractéristiques ou la présence du personnage lui-même. Ainsi, les albums qui

²⁸¹ Les albums sont des « [o]uvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se réalise de manière articulée entre texte et images ». Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2007, p. 24.

faisaient intervenir Cendrillon, mais dont la trame narrative s'éloignait trop de l'histoire classique, ont été rejetés, puisqu'il était primordial pour ce travail comparatif de pouvoir constater les transformations dont le conte a été l'objet. À l'issue de ces considérations, les œuvres retenues sont *Cendrillon Squeleton* de Robert D. Souci, *Prince Gringalet* de Babette Cole, *Ella* d'Alex Smith, *Le prince surprise* de Christine Palluy, *Souris Cendrillon* de Steve Smallman et *L'épuisette de Cendrillon* de Ghislaine Biondi. Elles ont toutes été publiées entre 2002 et 2016, ce qui en fait un échantillonnage plutôt récent, sauf pour *Prince Gringalet*, dont la première version paraît en 1987. Elles proviennent à la fois de la France, des États-Unis et du Canada.

3.1.2 Parodie et principales transformations

La réécriture des contes – qui s'inscrit dans les courants postmodernistes touchant plusieurs domaines comme les arts et l'architecture²⁸² – a comme objectif de revisiter « les œuvres du passé pour en donner une version détournée et souvent parodique²⁸³ ». L'étude de ces œuvres « secondes » met en valeur la relation privilégiée qui se développe entre un conte réécrit et son référent antérieur, l'originalité des réécritures provenant spécifiquement des jeux et des ponts qui se créent entre les deux textes. Autrement dit, en suivant la typologie de Genette, il s'agira d'observer les interactions qui existent entre un *hypertexte* et un *hypotexte*, c'est-à-dire entre les œuvres détournée et classique, en se concentrant sur la manière dont la première se « greffe »²⁸⁴ à la seconde. La réécriture, de ce fait, souligne l'équilibre nécessaire que doit trouver l'œuvre entre la proximité et la distance, entre « la répétition et la variation, voire entre le même et l'autre²⁸⁵ ». Le processus de détournement mis en valeur dans les contes de « Cendrillon » reproduit ce balancement entre la sauvegarde de l'essence du texte original et l'inclusion d'éléments transformés, et propose des variations originales du célèbre conte,

²⁸² Christiane Connan-Pintado, « Le conte dans la littérature jeunesse depuis 1970 », dans Denise Escarpit (dir.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Éditions Magnard, 2008, p. 357.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes, l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

²⁸⁵ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 24.

tout en permettant le recours à un processus de reconnaissance partiel chez le lecteur qui est à même d'en mesurer les différences.

L'une des caractéristiques du détournement se dévoile dans le titre des albums ou dans le nom attribué aux personnages. Les transformations et les jeux de mots dont ceux-ci sont l'objet invitent à la reconnaissance du conte tout en soulignant son caractère parodique. C'est le cas de l'album *Le prince surprise*, dans lequel l'attribution au personnage du nom de Jean Drillon provoque un effet de décalage qui installe d'emblée le ton humoristique que prendra l'histoire. D'autres œuvres, comme *Cendrillon Squeleton*, *Souris Cendrillon* ou *L'épuisette de Cendrillon* proposent ce même processus de reconnaissance, mais à l'aide d'un groupe de mots qui, apposé au titre du conte classique, introduit immédiatement l'idée du détournement. Pour les autres albums du corpus, comme *Ella* et *Le prince Gringalet*, ni la couverture ni le titre ne permettent de déceler préalablement des indices sur le contenu et ce n'est qu'une fois le livre ouvert, et à l'aide de stratégies narratives diverses mises en place par l'auteur, que le lecteur est en mesure de découvrir à quel conte renvoie l'histoire parodiée.

Selon Christiane Connan-Pintado, la parodie serait le mode dominant de la reformulation des contes, caractérisée surtout par la « transposition dans le temps, la dégradation et l'inversion²⁸⁶ ». De ce fait, la majorité des contes détournés du corpus proposent une histoire dont le contexte est modernisé, délaissant les lieux et espaces indéterminés des contes classiques²⁸⁷. Les albums *Prince Gringalet* et *Le prince surprise*, par exemple, se déroulent dans un contexte contemporain, repérable à la présence d'objets modernes qui entourent le héros – par exemple, l'auto, le fer à friser et le téléphone cellulaire. Une modernisation similaire se produit dans le conte *Ella*, qui prend place dans la ville de Paris quelque part au XX^e siècle. Cet album a aussi de particulier qu'il propose une animalisation complète de l'univers, avec des insectes qui prennent la place des personnages principaux – Ella est ici une coccinelle et ses demi-sœurs sont deux méchantes abeilles. Un déplacement est aussi mis en place dans l'album *Cendrillon Squeleton*, mais celui-ci est plus complexe : en effet, l'album propose un revirement complet du monde actuel dans un processus qui inverse

²⁸⁶ Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 357.

²⁸⁷ *Ibid.*

les référents en usage couramment : ainsi, les personnages sont des squelettes qui vivent dans un cimetière, la laideur fait office de beauté et les tâches de Cendrillon ne sont pas de ranger et de nettoyer, mais plutôt de salir. L'inversion rejoint, en ce sens, ce que Jean Palacio définit comme étant de la perversion. Pour lui, « pervertir le conte, c'est [...] inverser le beau et le laid, le bien et le mal, de façon, non plus passagère, mais durable et permanente²⁸⁸ ». Finalement, le cas de *Souris Cendrillon* est intéressant à mentionner, puisqu'il propose un décalage entre des éléments modernes et un univers plus traditionnel, et cela, presque uniquement au niveau des illustrations. En effet, l'histoire se déroule dans une époque indéterminée se rapprochant du Moyen-Âge – avec châteaux, rois et personnages de la cour –, mais plusieurs éléments contemporains en bousculent la logique temporelle, notamment la présence d'un ballon de soccer et d'une brosse à dents colorée.

Le déplacement du cadre narratif classique vers une modernisation ne se fait pas sans trivialisations, note Connan-Pintado, car les personnages et les motifs du conte en sont inévitablement affectés²⁸⁹ : « La parodie dégrade. Transformer, c'est souvent déformer. » Par cela, le processus de parodisation ne peut qu'amener un bouleversement de la fonction symbolique des motifs et des personnages. Les différents processus de détournement qui prennent place dans les réécritures contemporaines de « Cendrillon » amènent de ce fait des transformations importantes au niveau des motifs caractéristiques du conte, de manière à bouleverser la dimension initiatique et à remettre en question sa symbolique rituelle. Il s'agira, dans la prochaine section, d'étudier les modifications à l'œuvre dans les albums, ce qui permettra de questionner les enjeux convoqués par les processus rituels à l'époque actuelle ainsi que le rôle du conte dans la représentation de ceux-ci.

3.1.3 Transformation et disparition des motifs initiatiques

Les réécritures de « Cendrillon » proposent un affaiblissement de la symbolique initiatique par la suppression ou le déplacement des motifs renvoyant à la tradition orale. La

²⁸⁸ Jean de Palacio, *op. cit.*, p. 26, cité par Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 31.

²⁸⁹ Christiane Connan-Pintado, *op. cit.*, p. 357.

endre, par exemple, est éliminée de la majorité de contes : le nom de l'héroïne n'y fait plus référence et elle ne possède plus de lien avec le foyer paternel. Seul *Prince Gringalet* conserve une référence implicite à cet élément, puisque, « une fois son travail fini, [...] [il] s'asseyait au coin du feu²⁹⁰ ». La disparition de la cendre révèle, d'une première façon, une perte de la symbolique rituelle du conte, par le détachement du personnage de son lieu d'appartenance qui affaiblit le besoin ressenti par le héros de quitter la maison familiale pour aller au bal. Les tâches ménagères que doivent accomplir le prince ou la princesse, quant à elles, si elles peuvent rappeler celles de Cendrillon dans les contes classiques, deviennent surtout humoristiques et perdent également leur ancrage initiatique. Dans *Le prince surprise*, par exemple, Jean Drillon doit faire des frisettes au chien de sa belle-mère et dans *Ella*, la coccinelle doit épousseter les ailes de ses sœurs, ramasser leurs souliers et « frotter les taches de confiture laissées sur leurs oreillers quand elles mangent des tartines au lit ». Dans *Cendrillon Squeleton*, l'héroïne suspend des toiles d'araignée au lieu de les retirer, en plus d'avoir à « salir murs et planchers ». Si ces transformations font état d'une parodisation de l'univers, elles ne viennent surtout plus convoquer de symbolique traditionnelle. Les personnages n'effectuant plus des tâches de triage ou de différenciation qui leur aurait permis d'intégrer les normes socialisées, comme c'était le cas chez Perrault et les Grimm, le ménage a désormais un poids uniquement narratif, venant appuyer la méchanceté de la belle-mère et des demi-sœurs et caractérisant Cendrillon comme bonne domestique. Le ménage, ainsi, ne participe plus à la construction identitaire des personnages et se dégage des représentations traditionnelles et de leur signification.

Dans quelques réécritures du corpus, le bal conserve une certaine valeur initiatique, puisqu'il propose un espace d'entre-deux dans lequel les personnages sont à même d'expérimenter transformations et changements de statuts symboliques. Dans *Cendrillon Squeleton*, le bal a tout d'une période de marge marquée par le déséquilibre, précisément au moment où l'héroïne s'en va, un pied – faisant office de soulier égaré – en moins. Cette situation est mise en valeur dans le texte au moment où le personnage « s'avance clopin-clopant » ou lorsqu'il « clopine sur le chemin du retour ». Ces marques de déséquilibre

²⁹⁰ Les citations tirées d'albums, qui sont non-paginés, renvoient à l'œuvre qui les précèdent et sont clairement identifiées dans le texte.

caractérisent la boiterie symbolique de Cendrillon, mais en en intensifiant la valeur : en effet, du fait de sa jambe coupée, la métaphore originale éclate pour proposer plutôt une boiterie réelle. Dans l'album de Babette Cole, le prince Gringalet subit une transformation qui le fait passer d'un statut d'humain à celui d'un animal, au moment où la fée marraine le transforme en « gros singe poilu ». Le bal est un lieu de travestissement similaire dans *Le prince surprise*, album dans lequel les vêtements portés par Jean Drillon sont directement liés à l'ambivalence de son statut. Alors qu'il s'occupe des tâches ménagères chez sa belle-mère, le personnage est « vêtu d'un pull et d'un short usés [...] »²⁹¹. Son parrain, par la suite, lui offre des « habits de prince » pour qu'il puisse aller au bal, qui disparaissent aussitôt le sort rompu, à minuit. Lorsque l'objet retrouvé par la princesse lui est restitué, son parrain réapparaît pour le parer à nouveau de somptueux habits, de la même manière que Cendrillon, dans la version de Perrault, retrouve immédiatement sa riche apparence une fois sa vraie identité révélée.

Si le bal est encore, dans quelques cas, lieu symbolique d'initiation, quelques personnages des contes réinventés n'y vont tout simplement plus, l'histoire passant outre cet épisode central du conte. Dans *L'épousette de Cendrillon*, le prince, qui n'aime pas danser, propose plutôt à Cendrillon de partager avec lui une partie de pêche, de laquelle ils reviendront amoureux. Un événement similaire a lieu dans *Le prince Gringalet*, conte dans lequel le héros, transformé en singe, ne réussit pas à franchir la porte de la salle de réception où est donné le bal parce qu'il est d'une taille trop grosse pour entrer à l'intérieur. Cette inaptitude à passer la porte est révélatrice de l'incapacité du prince à prendre part à l'initiation, celle-ci étant caractérisée, selon Van Gennep, par le passage physique de différents seuils. En effet, selon l'auteur, il faut accorder à ce détail une importance fondamentale, puisque « le passage dans les diverses situations sociales s'identifie au passage matériel, entrée dans un village ou une maison, passage d'une chambre à l'autre, à travers les rues et les places. C'est pourquoi le rite de passage s'exprime très souvent par [la traversée] [d']un portique ou par une ouverture des portes²⁹² ». De cette façon, prince Gringalet se voit laissé symboliquement en dehors de

²⁹¹ Christine Palluy, *Le prince surprise*, op. cit. p. 5.

²⁹² Nicole Belmont, *Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française*, op. cit., p. 77.

l'endroit où pourrait se produire pour lui une transformation identitaire, interdisant de ce fait son passage vers une possible agrégation.

Dans *Cendrillon Squeleton*, la marraine possède une fonction d'initiatrice et représente cette figure tutélaire qui accompagne l'héroïne en lui proposant un apprentissage des coutumes vestimentaires féminines. Dans la plupart des albums, cependant, la marraine perd totalement son rôle d'initiatrice et devient, au contraire, maladroite, ridicule et inapte à aider qui que ce soit. C'est le cas dans *Prince Gringalet*, où l'incompétence de la fée en matière de magie provoque catastrophe après catastrophe, comme celle de transformer le prince en singe, alors que l'intention était tout autre. Une situation semblable a lieu dans *L'épuisette de Cendrillon*, où la fée marraine, à moitié sourde, n'entend rien de ce que lui dit Cendrillon et fait apparaître un habit jaune parfait pour la pêche plutôt que la robe de bal demandée. Ces figures de marraines passablement dévaluées viennent renverser le rôle initial de passeuse tenue par celle-ci dans le conte de Perrault et, nuisant plus qu'aidant, ne laissent désormais plus le choix au héros ou à l'héroïne de se débrouiller seul.

Quant au soulier perdu, il est le motif le plus transformé et se dénombre désormais en toutes sortes d'autres objets comme un cellulaire, un pantalon, des lunettes de soleil, ou, dans *Cendrillon Squeleton*, le pied même de l'héroïne. Ces transformations sont généralement humoristiques et si les objets ne viennent plus convoquer la symbolique traditionnelle du soulier, ils conservent, pour la plupart, leur fonction d'identification, en continuant souvent d'être associés au personnage et d'appartenir à eux seuls : dans *Prince Gringalet*, le pantalon perdu sied au garçon et à personne d'autre ; dans *Le prince surprise*, Jean Drillon est le seul qui sait utiliser le téléphone, ce qui l'identifie alors comme le propriétaire de l'objet ; les lunettes d'*Ella* sont, quant à elle, uniques en leur genre. Ce n'est pas le cas de tous les contes, cependant, puisque le soulier ne possède plus la fonction de vecteur d'identification dans *Souris Cendrillon*, en ne participant pas à la reconnaissance de l'héroïne. Dans le conte, celle-ci est décrite comme ayant des dents propres et en santé, alors que ses deux méchantes belles-sœurs cultivent les caries en se gavant de sucreries. Lorsque le soulier est essayé, il se révèle être adapté à leurs pieds à toutes sans qu'aucune différence ne soit observée pour la vraie propriétaire. C'est plutôt le sourire blanc et chaleureux de Cendrillon qui confirme son identité au prince, laissant au soulier une fonction purement secondaire dans le dénouement de

l'histoire. Finalement, dans *L'épuisette de Cendrillon*, le moment où l'objet est perdu est tout simplement éliminé de la narration, pervertissant de ce fait la trame symbolique du conte, ainsi que l'accession des personnages à l'agrégation. Toutefois, il est intéressant de mentionner que, sans qu'il soit l'objet perdu dans *Cendrillon Squeleton*, le soulier conserve un lien privilégié avec le statut symbolique du personnage : en effet, s'ils sont, au début de l'histoire « vieux et percés dessus dessous » en plus d'avoir « tellement de trous qu'on voit sortir les orteils », ils deviennent des chaussons en satin au moment d'aller au bal, ce qui renvoie à la symbolique traditionnelle du soulier et du sabot comme marqueurs de passage.

Si la perte de la chaussure, chez Perrault, pouvait s'interpréter comme étant délibérée, notamment parce que Cendrillon « laisse tomber » volontairement l'objet, mais aussi parce que ce geste signifie un rituel de séduction au cœur des sociétés traditionnelles, ce n'est plus du tout le cas dans le corpus des réécritures, dans lequel il n'y a plus aucun doute sur la manière dont l'objet identificatoire est perdu. Dans tous les cas, l'objet tombe de manière accidentelle en étant qualifié à outrance d'expressions qui le spécifient : dans *Prince Gringalet*, le texte mentionne que celui-ci, « dans sa précipitation, [...] en perdit son pantalon » ; dans *Souris Cendrillon*, l'héroïne « s'enfuit à toutes jambes... et elle perd l'une de ses pantoufles » ; dans *Ella*, le personnage « sort en coup de vent et en perd ses lunettes ». Cette façon d'envisager la perte de l'objet comme le ressort d'une perte malencontreuse provoque une diminution du caractère actif du personnage féminin, qui n'apparaît plus comme faisant advenir la rencontre amoureuse, mais comme la subissant passivement. De plus, dans *Cendrillon Squeleton*, le prince se montre plutôt insistant : il verbalise son désir de se marier avec la princesse le plus rapidement possible et lui arrache de force son pied, d'une manière qui rappelle la ruse du prince chez les Grimm. En effet, l'héroïne « cour[an]t de plus belle, [...] trébuche et essaie de ne pas tomber ; le prince en profite pour lui saisir le pied. “Vous êtes à moi, gente demoiselle ! ” Crac ! Cendrillon laisse un pied derrière elle ». La brutalité du prince, qui agrippe férocement le pied de l'héroïne, ne peut qu'illustrer cette tendance à la perte d'autonomie mise en valeur dans les nouveaux contes, mais aussi, appuie le rôle pour le moins violent accordé au prince dans le rite de séduction du conte.

3.1.4 Conclusions

Les motifs qui renvoient à l'initiation chez Perrault et les Grimm sont, dans les réécritures contemporaines, transformés et parodiés, ce qui provoque un bouleversement de leur rôle symbolique. Déculturés, ils deviennent des coquilles vides dépourvues de sens et ne sont, ainsi, plus liés au développement identitaire des personnages et à leur passage vers l'âge adulte. Les albums à l'étude se révèlent donc comme ne possédant plus de structure rituelle ni de symbolique initiatique, marquant par ce fait la perte de référents dont sont l'objet les savoirs traditionnels dans la société actuelle.

Cet affaiblissement de la structure rituelle renvoie au bouleversement du rite dans les sociétés contemporaines, comme le met en évidence Martine Segalen. Si les passages étaient, précédemment, clairs et marqués symboliquement dans les sociétés traditionnelles, ils sont désormais flous, changeants et peu délimités. En ce sens, Segalen note que désormais, « les étapes de maturation de l'individu [...] se heurtent [...] à l'émission de l'accession au statut d'adulte²⁹³ », celui-ci étant moins balisé. Cette disparition semble avoir un lien avec la dissolution des communautés locales, qui offraient précédemment un cadre sociotemporel propice aux événements rituels. Car si les passages ritualisés acquéraient dans les sociétés traditionnelles un caractère public²⁹⁴, ces rites, par un recentrement de la communauté vers l'individu, « ont été privatisés [et] leur ampleur s'est atténuée²⁹⁵ ». Il se serait donc institué, aujourd'hui, « une sorte de déficit rituel [...] qui priv[e] l'individu d'un appui collectif [...] et qui le laisse souvent dans sa solitude intime face aux passages du temps. L'assomption de l'individualisme et le contexte économique et social défavorable brouilleraient ainsi le marquage des étapes²⁹⁶ ». Il apparaît dès lors que la réécriture conduit à un certain bouleversement de la fonction des contes. D'initiatrice, elle est désormais essentiellement ludique. Comme le remarque Christiane Connan-Pintado, les différents procédés « parodiques, transposition dans le temps et dans l'espace, inversion des rôles, tribalisation et dégradation

²⁹³ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

f[on]t rire avant tout²⁹⁷ ». Les recherches de Cécile Amalvi vont dans le même sens. Selon elle, la réécriture aboutit à « une forme de récit qui ne possède plus la fonction traditionnelle du conte, dans la mesure où la dimension pédagogique disparaît au profit de la dimension humoristique et divertissante, et où les personnages n'ont plus de fonction symbolique²⁹⁸ ». Les contes contemporains se posent ainsi comme des œuvres modernes qui cherchent en premier lieu à distraire leur public. Davantage esthétiques que pédagogiques, elles n'en demeurent pas moins des produits culturels par lesquels se jouent des enjeux de modèles et d'éducation à plusieurs degrés.

3.2 Les discours de l'amour et du mariage dans le conte contemporain

3.2.1 L'album comme vecteur de modèles

Dans le premier chapitre, j'ai mis en évidence comment les contes, depuis la tradition orale, sont liés à l'apprentissage des normes socialisées, notamment parce qu'ils véhiculent des modèles de comportement et des valeurs propres à une société. De par leur proximité avec l'imaginaire collectif, ceux-ci prennent le rôle de « révélateurs » des idéologies et des pratiques sociales d'une époque et en constituent en quelque sorte le reflet. Mais parce qu'ils agissent comme guides et qu'ils désignent la bonne voie à suivre, par la représentation d'histoires dans lesquelles les personnages poursuivent une quête couronnée de succès, ils jouent nécessairement un rôle crucial dans le développement identitaire des auditeurs et des lecteurs. Ces considérations invitent à questionner le rôle de l'album contemporain de manière similaire, car, lu dès le plus jeune âge par les enfants et leurs parents, les représentations qu'il suggère ne peuvent qu'avoir un poids significatif dans la construction d'un système de valeurs et de référents chez l'enfant, participant de ce fait à moduler son rapport au monde qui l'entoure.

²⁹⁷ Christiane Connan-Pintado, « De Perrault à nos jours. Le double discours du conte », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol-Gagne et Catherine D'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 274.

²⁹⁸ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 84.

La littérature jeunesse joue plusieurs rôles chez l'enfant, dont celui de stimuler son imagination et de le distraire²⁹⁹. Au-delà de son caractère ludique, et malgré la forte concurrence des nouveaux supports d'éducation et des formes de loisirs diversifiés³⁰⁰, elle fait démonstration de son rôle prépondérant au cœur de l'apprentissage social de l'enfant en accompagnant, dans la période enfantine, « [s]a maturation [...] et l'incorporation des normes et valeurs en usage dans son environnement³⁰¹ ». L'album jeunesse participerait ainsi, selon Christiane Connan-Pintado, « à la construction des jeunes générations par l'adhésion aux codes culturels, symboliques et matériels ou le rejet de ces codes³⁰² », tout en permettant la transmission de valeurs et modèles communs dans un espace qui supporte certaines idéologies de l'imaginaire collectif. Dans cette optique, il est d'autant plus intéressant de se pencher sur le contenu proposé par l'album jeunesse et sur la façon dont celui-ci met en scène des représentations normalisées qui interfèrent avec la construction de l'imaginaire de l'enfant et avec sa conception des normes sociales. Bien sûr, ces indications sur l'effet modalisateur de la littérature jeunesse ne peuvent qu'être supposées, puisque comme le rappelle Eric Maigret, « la présence de "stéréotypes" ne [donne] aucune indication sur le rapport qu'on entretient avec eux³⁰³ », les appropriations étant bien plus complexes qu'une simple influence directe³⁰⁴. Il semble tout de même possible de postuler que la répétition de modèles semblables et l'absence, en contrepartie, de représentations alternatives, ne peut qu'engager une tendance à la généralisation d'une culture commune et à l'unification de certaines pratiques, comme celle du mariage.

²⁹⁹ Carole Brugeilles, Isabelle Cromer et Sylvie Cromer, *loc. cit.*, p. 264.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 263.

³⁰¹ Virginie Houadec, « Le genre et les modèles amoureux dans la littérature de jeunesse : éléments de compréhension de l'éducation sentimentale des jeunes en France », Département de Gender Studies, Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 2013, f. 13.

³⁰² Christiane Connan-Pintado, « Introduction », *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse : France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, p. 17.

³⁰³ Eric Maigret, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, no 70, mars-avril, 1995.

³⁰⁴ Christine Détrez et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, p. 81.

3.2.2 Modèles d'amour et de mariage

Dans le cadre de ses recherches, dans lesquelles elle développe une analyse des modèles amoureux que propose la littérature jeunesse en France, Virginie Houadec se questionne quant à leur représentation : « [...] [C]omment et où “apprend-on” ces modèles amoureux ?³⁰⁵ » Selon les auteures Christine Détrez et Anne Simon, « l'amour [...] [serait] un pur produit de l'éducation. Et son enseignement se diffuse[rait] par les romans, les lectures, les contes racontés dans l'enfance, les chansons, le cinéma³⁰⁶ ». Vecteur d'apprentissage important, l'album jeunesse jouerait donc un rôle dans la construction de modèles amoureux et participerait, par les représentations qu'il propose, à leur normalisation. Dans la perspective où le conte, qui est aujourd'hui l'apanage de la culture enfantine, dévoile un imaginaire où les conventions sont fortes, l'album qui les reprend viendrait cristalliser dans sa trame narrative la répétition de modèles du couple et du mariage. En faisant de celui-ci la finalité automatique de l'histoire, les réécritures de « Cendrillon » le présentent comme un comportement « attendu » pour la jeune fille ou le jeune garçon d'aujourd'hui. La littérature de jeunesse contribuerait ainsi à codifier les relations amoureuses et valoriserait l'institution du mariage au détriment de représentations alternatives, que ce soit l'union libre ou le célibat. De plus, les albums reconduisent un modèle de mariage hétéronormatif comme norme sociale, par la valorisation du couple hétérosexuel au détriment d'autres types de relation, créant ainsi, à l'intérieur du conte, des stéréotypes de l'amour et du couple.

Tout porte à croire, finalement, que la prégnance du mariage dans les contes contemporains aurait une incidence sur la répétition, chez l'enfant, d'un imaginaire du mariage et de l'amour doublé d'une dimension idéalisée, notamment en proposant l'idée que le mariage participe à la réussite personnelle et à l'atteinte du bonheur. En ce sens, les réécritures de contes pour la jeunesse proposeraient des discours qui tendent à résonner avec l'imaginaire collectif, par la représentation de tropes qui en sont issus. Dans les prochaines sections, j'étudierai plus précisément la place du mariage et du discours qui l'entoure dans les corpus, en cernant principalement la présence d'éléments renvoyant à son imaginaire fictionnel, mis en évidence

³⁰⁵ Virginie Houadec, *op. cit.*, f. 9.

³⁰⁶ Christine Détrez et Anne Simon, *op. cit.*, p. 230.

dans le premier chapitre. Cette reprise plutôt significative de l'imaginaire placerait les albums étudiés en continuité avec les représentations contemporaines du mariage et des tendances culturelles liées à des productions comme Disney et le « happy end », faisant d'eux les réceptacles d'une vision connotée et partagée de cette pratique millénaire.

3.2.3 L'amour au centre du conte

Alors que chez Perrault et Grimm, l'héroïne poursuivait la réalisation d'un destin personnel, les contes contemporains ne se concentrent plus sur la construction sociale de celle-ci. L'enjeu du conte, désormais, est la recherche de l'amour, dont le dénouement positif se situe dans le mariage. En effet, ce thème prend toute la place et devient le moteur principal de la narration. Dans *Souris Cendrillon*, par exemple, le but de l'histoire est annoncé dès les premières pages, par l'intermédiaire d'une conversation que le roi a avec son fils : il s'agira pour le prince de trouver l'âme sœur et de se marier. Le bal est d'ailleurs organisé dans ce but précis : « Tu y rencontreras sûrement la fille de tes rêves [lui dit son père] et vous vous marierez la semaine d'après ». L'amour prend alors une importance de premier ordre et devient la principale quête du personnage, qui ne sera résolue que par le mariage. Cette représentation de la recherche amoureuse comme objectif principal de l'histoire permet de questionner la représentation de l'amour comme objet de « complétude ». À l'image de la production disneyenne *Cendrillon*, le désir amoureux semble ici être lié à un manque à combler, synonyme d'une réalité incomplète. Dans cette optique, le mariage vient symboliser l'accomplissement du personnage et devient synonyme de sa réussite amoureuse, en plus de rétablir, comme l'avait expliqué Serge Chauvin, un ordre dérangé³⁰⁷. L'importance que prend l'amour dans les albums se dévoile donc par le poids qu'il possède dans le développement de l'intrigue. Mais s'il soutient la quête du personnage, il vient aussi modeler son comportement tout au long de l'histoire. Par exemple, dès qu'elle est amoureuse, Cendrillon Squeleton fait fi du reste et plus rien ne l'affecte, pas même l'attitude de sa belle-mère et ses belles-sœurs à son égard : « Elle n'entend pas les vilains murmures et ne voit pas les regards durs que lui jettent Osséane,

³⁰⁷ Serge Chauvin, *op. cit.*, p. 40.

Josseline et leur mère [...] ». La force du sentiment amoureux est ici mise en évidence, puisqu'il amène le personnage féminin à s'émanciper des mauvais traitements qu'il endure, ce qui laisse entendre que l'amour est plus fort que tout et qu'il offre aux personnages des possibilités d'agir.

Mais c'est surtout dans l'abondance des références renvoyant à l'état amoureux que ce sentiment est mis en valeur dans les contes. *Cendrillon Squeletton* en offre un exemple flagrant. En effet, la rencontre entre le prince et la princesse, lors du bal, est accompagnée d'un discours amoureux éloquent et romantique : « Cendrillon Squeletton ! Ma pierre précieuse, mon bel amour, avec votre crâne luisant et vos os satinés, vos cheveux ternes et clairsemés, vos dents polies comme de petites pierres, vous êtes uniques dans l'univers ! » L'amour se voit ainsi représenté dans une sentimentalité exacerbée, étalée à travers l'utilisation d'un langage poétique significatif, participant à en offrir une représentation qui est grandiose et émouvante. En somme, cette mise en valeur de la sentimentalité a surtout comme effet de romancer la rencontre des personnages et d'en réitérer une représentation idéalisée.

Une attention particulière est aussi donnée aux interactions entre le prince et la princesse. Les contes, en effet, accordent une place importante au développement de la relation affective entre les deux personnages, qui devient un des éléments-clés de la trame narrative. Dans *Cendrillon Squeletton*, l'histoire propose plusieurs doubles pages dans lesquelles la rencontre, puis le bal, et enfin la réunion du couple à la fin, sont représentés. Dans celles-ci, l'usage des illustrations vient renforcer l'importance accordée au lien amoureux. Aussi, dans *Ella*, la narration est légèrement modifiée pour accorder une plus grande place aux moments partagés entre la coccinelle et le prince : en effet, les deux personnages se rencontrent une première fois avant le bal, permettant une complexification de leur relation et lui donnant une plus grande importance au sein de l'intrigue.

De plus, les albums proposent des représentations d'un amour qui se contracte au premier regard, à la manière d'un « coup de foudre ». Dans *Le prince surprise*, la princesse que rencontre Jean Drillon avoue avoir su « très vite qu'elle l'aimait ». Dans *Ella*, le prince Pierre « est tout de suite ébloui » par la coccinelle, au moment de leur première rencontre. Une chose similaire se produit dans *Cendrillon Squeletton* où la rencontre initiale entre le prince et la

princesse, enrobée d'un discours romantique soutenu, dévoile une attirance instantanée. Cette vision de l'amour rappelle les représentations offertes par Disney dans ses adaptations cinématographiques. En effet, Cendrillon et le prince, dans le film de 1950, tombent amoureux dès leur première rencontre, au bal, événement qui n'aura lieu qu'une seule fois et qui scellera aussitôt leur engagement l'un envers l'autre.

En somme, la mise de l'avant de l'amour comme quête du personnage, son rôle primordial dans le développement de l'histoire, la représentation du coup de foudre ainsi que la valorisation des sentiments qui y sont reliés, viennent bousculer les enjeux du récit original. En ne mettant plus en évidence une transformation initiatique, mais plutôt une recherche amoureuse, l'histoire est décentrée, ce qui provoque des répercussions sur la symbolique du mariage final tout en cristallisant la codépendance, dans le récit, entre l'amour idéalisé et le mariage.

3.2.4 L'idéalisation du mariage

La glorification de l'état amoureux au sein des albums, qui se manifeste à la fois par l'épanchement des sentiments et par la prise d'importance de l'amour, participe à produire une vision du mariage qui est idéalisée. C'est ainsi que l'éventualité du mariage, même lorsqu'il n'en est pas encore question dans l'histoire, est entourée d'un discours du rêve et du désir de la part des personnages. Dans *Souris Cendrillon*, la perspective de se marier est source de bonheur pour Cendrillon, puisqu'elle convoque l'idée d'une vie meilleure : « La nuit, elle rêve qu'elle se marie avec un prince charmant, qu'elle habite dans un magnifique château et qu'elle n'a plus à faire le ménage de toute sa vie. » Le mariage représente ici une vision idéalisée : avec le mariage vient nécessairement pour Cendrillon l'idée du bonheur et de la liberté, et cela avant même qu'elle ne fasse la connaissance du prince. Dans *Cendrillon Squeleton*, c'est l'amour lui-même qui est objet de rêveries : suite à leur rencontre, Cendrillon et le prince ne peuvent s'empêcher de penser l'un à l'autre, l'amour permettant notamment à la protagoniste d'« échapper à ses corvées domestiques [...] en s'évadant dans des rêves romantiques où elle valse avec son prince ». Il en est d'ailleurs de même pour ce dernier, qui rêve tout autant à elle : « Cendrillon Squeleton ! Son image hante le prince nuit et jour ! Elle accapare son cœur

et son esprit. Il ne pense qu'à elle, il en est tout étourdi. » C'est ainsi que l'amour habite les personnages même lorsqu'ils ne sont pas en présence l'un de l'autre. Le mariage et l'amour, par cela, prennent une dimension idéalisée du fait qu'ils sont espérés, envisagés et attendus, mettant en évidence la force symbolique qu'il possède, à la fois dans la narration et dans l'imaginaire.

3.2.5 Le mariage comme finalité au bonheur

En présentant les personnages comme rêvant de l'amour, le mariage, qui clôt l'intrigue, permet aux personnages de vivre heureux. En ce sens, le mariage est nécessairement lié au bonheur en étant la résolution positive des histoires. Ce trope, un des plus forts de l'imaginaire du mariage, se voit réitéré dans les réécritures de contes. Dans *Cendrillon Squeleton*, les personnages « vivent heureux [et] [l]eur royaume résonne d'amour et de rires joyeux ». Le prince Gringalet, qui épouse la princesse Rupinette, « vécut dans le luxe et le bonheur ». Elle et Pierre « ont vécu heureux jusqu'à la fin des temps ». Dans *Souris Cendrillon*, la princesse et le prince « se marient et vivent heureux très longtemps ». Le mariage, dans les contes détournés, est manifestement lié à l'idée du bonheur, par l'annonce du début d'une vie heureuse qui durera l'éternité. L'intégration de variantes de la célèbre phrase « ils vécurent heureux » en est un exemple notable, même si les unions semblent désormais ne plus miser sur l'arrivée des enfants : la phrase conclusive n'en fait effectivement plus aucune mention.

3.2.6 Conclusions

Les réécritures contemporaines de « Cendrillon », si elles ne remettent pas en question la finalité par le mariage, proposent tout de même plusieurs changements par rapport aux versions de Perrault et des Grimm. Ne contenant plus explicitement une séquence rituelle d'initiation, les contes pour la jeunesse présentent une vision contemporaine du mariage reprenant plusieurs éléments de son imaginaire. L'importance du sentiment de l'amour, l'idéalisation, le rêve du mariage ou l'atteinte par lui du bonheur, sont des idées exploitées au

sein des œuvres, ce qui a des répercussions à la fois sur l'histoire qui est racontée et sur sa symbolique. Ainsi, l'imaginaire du mariage, façonné par la transformation des pratiques maritales au fil des siècles et par l'influence de certaines productions culturelles d'envergure, démontre la force de son pouvoir « signifiant ».

De plus, il apparaît que les albums, par leur rôle de révélateurs, attestent de l'importance que prend le couple et l'amour dans la société contemporaine, tendance qu'avait mise en évidence Jean-Claude Kaufmann, ainsi que leur place comme pilier de la vie personnelle et identitaire³⁰⁸. L'amour, qui est aujourd'hui le principal enjeu de l'entreprise matrimoniale, a comme but de « rendre heureux ». Le mariage, quant à lui, demeure un puissant marqueur symbolique : il « consacre » les personnages et fait force d'engagement de l'union dans le temps. Le mariage évoque plus que jamais le lien qui existe entre « amour et toujours », subordonné par la finale des contes qui, par une formule heureuse, semble avoir le pouvoir de conjurer toute rupture. De ce fait, les albums proposent une vision du mariage qui est idyllique, misant sur la cérémonie comme dénouement de l'histoire et passant sous silence tout ce qui a trait à la vie de couple marié. Les réécritures participent ainsi à réitérer une représentation idéalisée du mariage et de sa réalité, tout en glorifiant à outrance son importance comme passage obligé vers le bonheur. Les albums se posent ainsi dans la continuité des stéréotypes partagés par le plus grand nombre et le détournement dont ils font objet ne les remet pas en question.

3.3 Refus du mariage et contre-modèles

3.3.1 Refus de la convention générique

Si plusieurs contes contemporains issus de la réécriture terminent par un mariage, il est aussi possible de retrouver, dans la production d'albums pour la jeunesse, des œuvres dont la fin va à l'encontre du dénouement traditionnel. Celles-ci se situent dans la catégorie des contes « modernes », c'est-à-dire qu'elles reprennent l'univers féérique merveilleux, mais sans être la

³⁰⁸ Jean-Claude Kaufmann, *op. cit.*, p. 43.

réécriture d'un conte en particulier. Ainsi, *La princesse Finemouche* de Babette Cole³⁰⁹, *La pire des princesses* d'Anna Kemp³¹⁰ et *La princesse dans un sac* de Robert Munsch³¹¹ présentent des personnages de jeunes filles entêtées qui contreviennent aux normes en refusant le mariage, valorisant plutôt une fin heureuse par le célibat.

Dès le début de *La princesse Finemouche*, il est manifeste que l'héroïne ne souhaite absolument pas se marier. Plutôt, elle aimerait vivre en paix en compagnie de ses nombreux animaux domestiques et faire ce qu'il lui plaît : « Comme elle était très mignonne et très riche, tous les princes convoitaient sa main. Mais la princesse désirait vivre dans son château avec ses petits chéris et n'en faire qu'à sa tête. » Face au discours insistant de ses parents quelque peu mécontents (« Arrête de tripoter ces bestioles et trouve-toi un mari ! »), Finemouche accepte la visite des princes qui souhaitent la rencontrer et leur fait passer des épreuves plus farfelues les unes que les autres. Parmi les candidats, seul l'un d'entre eux réussit à franchir toutes les étapes. Pour le féliciter de son succès, la princesse l'embrasse et aussitôt, le prince se transforme en crapaud et s'enfuit à toute vitesse. À partir de ce moment, plus jamais on n'entendit parler de ce prince, ni d'aucun autre, d'ailleurs, puisque « [q]uand ils apprirent ce qui était arrivé à leur copain, les autres princes n'eurent PLUS DU TOUT envie d'épouser la princesse Finemouche... qui fut très heureuse et vécut très longtemps ». De son côté, Zélie, héroïne de *La pire des princesses*, rêve ardemment du moment où son prince viendra enfin la trouver. Pendant ce temps, elle se languit en lisant et relisant ses précieux livres de contes qui lui promettent le bonheur éternel par le mariage. Mais au moment où le prince se manifeste et la conduit à son château, Zélie déchant rapidement. C'est qu'elle n'a absolument pas envie de rester enfermée toute la journée dans ses appartements à s'occuper de ses robes, alors que son mari vit de folles aventures. Elle décide donc de s'enfuir avec son nouvel acolyte dragon et délaisse le mariage pour une vie qu'elle considère comme beaucoup plus trépidante : « Être princesse, c'est un métier ! Cloîtrées dans leur placard doré, certaines font de la manucure ;

³⁰⁹ Babette Cole, *La princesse Finemouche*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard jeunesse, 2012 [1986], [n.p.].

³¹⁰ Anna Kemp, *La pire des princesses*, illustré par Sara Ogilvie, traduit de l'anglais par Emmanuelle Pingault, Toulouse, Milan, 2013, [n.p.].

³¹¹ Robert Munsch, *La princesse dans un sac*, illustré par Michael Martchenko, traduit de l'anglais par Valérie Bourdeau, Toronto, Éditions Scholastic, 2017 [1993], [n.p.].

moi je veux vivre d'aventure. » Zélie et son dragon vécurent donc « heureux pour toujours », sans que la princesse ne regrette une fois sa décision de vivre sans prince. Finalement, au début de *La princesse dans un sac*, Élisabeth est si amoureuse de son bien-aimé le prince Alphonse qu'elle n'hésite pas une seconde à partir à sa recherche lorsqu'il se fait enlever par un effroyable dragon. Débrouillarde et rusée, elle met plus d'une fois la créature au défi et réussit enfin à passer derrière lui pour rejoindre la caverne dans laquelle le prince est retenu prisonnier. Cependant, celui-ci la réprimande quant à ses manières peu convenables pour une princesse, au lieu de la remercier pour ce qu'elle a fait, et Élisabeth change d'idée. Elle décide qu'elle préfère vivre seule plutôt que de se marier avec un prince qui n'en a que pour les apparences : « Alphonse, [...] tu as de bien beaux vêtements, et des cheveux bien coiffés. Tu as l'air d'un vrai prince, mais tu n'es qu'un bon à rien. » Et Élisabeth et son prince « ne se sont jamais mariés ».

Les princesses Finemouche, Zélie et Élisabeth, fortement indépendantes et aventurières, rejettent la possibilité du mariage en ne se montrant pas intéressées à devenir des épouses. Que ce soit par le désir de demeurer célibataire pour la première, par une désillusion de la condition de femme mariée pour la deuxième ou par une remise en question du choix de son partenaire masculin pour la troisième, les héroïnes refusent de se marier, surtout si cela implique qu'elles doivent sacrifier leur liberté ou leur autonomie. Par ce rejet, les trois albums se posent à contre-courant des conventions génériques associées au conte, cette rupture se manifestant, comme le mentionne Anna Rosner, « dans les déviations des clôtures archétypales auxquelles le lecteur s'attend³¹² ». En effet, la mise en valeur du célibat des princesses comme conclusion du conte permet de déjouer les attentes reliées aux conventions, revisiter le discours associé au mariage et proposer une finalité alternative aux personnages, diversifiant les modèles offerts et détournant les représentations stéréotypées. Car si les princesses rejettent le mariage, par choix personnel – mais non sans désapprobation extérieure – elles ne le font pas sans proposer une critique explicite de certaines idées véhiculées par l'imaginaire collectif, comme l'association du mariage au bonheur et au succès, et l'absence de la représentation de « l'après », tout en offrant une vision négative du mariage et de son éventualité. Par la présence

³¹² Anna Rosner, « Le refus du mariage dans la littérature féminine française (XVII^e et XVIII^e siècle) », Graduate Department of French Studies, University of Toronto, 2002, f. 7.

de discours critiques, les trois albums s'inscrivent dans un processus de détournement explicite qui montre, de la part des auteurs, un désir d'aller à l'encontre des conventions acceptées et d'en proposer des alternatives.

3.3.2 Célibat et bonheur pour toujours

En présentant des princesses qui choisissent de ne pas se marier, les auteures bousculent les attendus de la finalité automatique des contes, mais surtout l'association entre le mariage et la félicité qui accompagne le dénouement heureux. C'est désormais par le célibat que les princesses trouvent le bonheur. Dans l'album de Babette Cole, par exemple, la princesse Finemouche est heureuse que le prince n'ait plus envie de l'épouser et elle vit tout de même très longtemps. À la fin de *La pire des princesses*, Zélie décide de vivre une vie aventureuse plutôt que de se marier, ce qui la rend profondément joyeuse. Et Élisabeth, de la même façon, dans *La princesse dans un sac*, sautille de joie suite à sa décision de ne pas épouser le prince. C'est donc que les albums présentent le célibat comme une alternative possible au mariage, tout en promettant aux princesses qui s'y vouent un destin tout aussi intéressant. Le détournement de la conclusion romanesque se voit, de ce fait, représenté de manière à rendre le célibat aussi valorisé que le mariage. Cette valorisation prend forme par la référence que font les albums aux codes de l'univers du conte et par le jeu qui est proposé avec les mots de la célèbre formule « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». On retrouve en effet des phrases finales qui s'y approchent fortement, comme lorsqu'il est dit que Finemouche « fut très heureuse et vécut très longtemps », que Zélie et son dragon vécurent « heureux pour toujours » ou que Élisabeth et son prince, finalement, « ne se sont jamais mariés ». En remodelant les termes de la phrase conclusive des contes et en la transformant, à la manière d'un calque, au profit du célibat, les auteures des trois albums font intervenir au cœur de leurs propos les codes du conte pour mieux les subvertir. Tout en renversant l'idée du mariage comme seul accès au bonheur, elles valident ce destin alternatif en l'ancrant dans des assises symboliques connues des lecteurs, bouleversant de ce fait l'imaginaire typique de la fin heureuse mise de l'avant par Disney et le « happy end ».

3.3.3 Contre-discours du mariage

L'album *La pire des princesses* offre une critique de l'entreprise matrimoniale, notamment par la représentation d'une vision négative du mariage et de son éventualité. En effet, Zélie est mise devant la réalité de la condition de femme mariée, dans une illustration de la vie domestique pessimiste et exagérée. Cette critique se fait principalement par l'intermédiaire du personnage du prince, modèle incarnant la tradition, qui est aussi hautain et arrogant. Au moment où il accompagne la princesse à son château et lui présente l'endroit où elle devra rester pendant qu'il ira parcourir le monde, la princesse s'insurge : « Mais moi, je préfère chevaucher, sortir, découvrir, explorer ! » Le prince lui répond : « Dommage, ma chère, car tout ça n'est pas au programme. Tu devrais le savoir : c'est moi qui porte l'armure ; toi tu ne manques pas de robes... ici, c'est moi l'aventurier. Contente-toi de soupirer, de saluer ton prince intrépide d'un sourire gracieux et timide. » La princesse Zélie est alors exposée à une désillusion de la vie de mariée qu'elle rêvait pourtant de vivre. Par cette représentation, les auteurs proposent un renversement du discours idéalisé du mariage, qui, alors, se voit représenté comme étant ennuyeux, solitaire et préfigurant l'enfermement ainsi qu'un avenir plat et sans intérêt – plutôt que la joie et la félicité promises par les contes. Cette représentation négative de l'éventualité du mariage s'accompagne d'une critique du rôle traditionnel de la femme associé à la vie domestique, dont le conte fait état, et de l'absence d'une représentation concrète de la réalité matrimoniale.

3.3.4 « Ils se marièrent, vécurent heureux... » et après ?

Il a été mis en évidence, précédemment, comment plusieurs œuvres représentent le mariage final des contes de fées comme étant une fin en soi : en arrivant au mariage, l'histoire se termine avec succès et les personnages seront désormais heureux pour toujours. Cette représentation est problématique dans la perspective où elle véhicule une fausse idée de la réalité matrimoniale en misant sur la cérémonie et en évinçant complètement la vie de couple marié. Les contes entretiennent ainsi une vision idyllique du mariage en masquant, par le fait même, l'envers du décor.

L'album *La pire des princesses* propose une critique de cette représentation du mariage et du silence à propos de ce qui se passe une fois l'histoire terminée. En effet, lorsqu'elle rencontre enfin le prince, Zélie est très heureuse puisque, selon elle, sa vie peut enfin commencer : « Youpi ! En avant ! Tout est bien qui commence bien ! » Le mariage est, pour elle, le synonyme du début d'une aventure et elle est impatiente de voir ce qu'il lui réserve. Ce qui se passe par la suite, je l'ai montré, présente plutôt la réalité matrimoniale comme un long moment de solitude et d'enfermement domestique. D'un côté, l'album critique la position du mariage comme fin, par l'intermédiaire du personnage de Zélie, qui entrevoit cette étape comme un commencement (et qui se rend compte qu'elle se trompe absolument). D'un autre côté, l'album donne à voir une vision de cet « après » mariage qui n'est, normalement, jamais représenté dans les contes et qui illustre le désenchantement de la protagoniste qui voit ses illusions éclater. L'album propose, en ce sens, une critique qui va au-delà du mariage en soi, mais qui rejoint la représentation qu'on en fait, ainsi que l'idéalisation dont il est l'objet.

3.3.5 Conclusions

En représentant des princesses faisant le choix de ne pas se marier, les auteurs des trois contes *Princesse Finemouche*, *La pire des princesses* et *La princesse dans un sac* bousculent les conventions du conte et offrent des représentations alternatives à la finalité par le mariage. Le détournement qui prend forme dans ces albums, qui propose un renversement de son association avec le bonheur, s'accompagne, dans chacun des cas, d'une critique de son idéalisation et du problème de sa représentation. Ce refus du mariage participerait, selon Anna Rosner, à donner aux œuvres une dimension féministe, celles-ci proposant une clôture narrative « qui témoigne généralement d'une mise en accusation politique [...] du paradigme de la convention romanesque qui programmait [des] destins féminins invariables³¹³ ». Cécile Amalvi, déjà, concevait que certains contes « [pouvaient] être rapprochés d'une idéologie féministe, dans la mesure où les auteurs, qui valorisent les personnages féminins au détriment des personnages masculins, rejettent l'idée du mariage des héroïnes et prônent leur

³¹³ Anna Rosner, *op. cit.*, f. 3.

célibat³¹⁴ ». Mais il semble que, au-delà de ces considérations, ces contes participent surtout à la diversification des représentations et des modèles présentés au sein de l'album jeunesse, en plus de remettre en question certaines idées acceptées. Plus que tout, par leur représentation de princesses célibataires, les contes déconstruisent l'idée que l'amour est la seule voie possible pour accéder au bonheur et que sa recherche est nécessairement liée à un manque à combler. Les trois contes s'inscrivent donc à contre-courant des tendances étudiées au sein de l'imaginaire collectif, en plus d'offrir la possibilité aux princesses des contes d'écrire leur propre conclusion romanesque.

La recherche de contes pour la jeunesse dans lesquels les héros ou les héroïnes ne se marient pas n'a pas permis d'explorer en profondeur les possibilités offertes par le détournement du mariage lui-même que pouvaient présenter certaines œuvres. En effet, la dernière section de mon mémoire s'est concentrée principalement à étudier l'absence de mariage et l'existence, dans certains albums, de discours divergents. Cependant, avec l'objectif d'aller à la rencontre d'œuvres qui défont les stéréotypes figés associés à l'imaginaire, la présence de représentations alternatives, comme le mariage hétérosexuel, s'est imposée. Ainsi, il était impossible de ne pas mentionner *La princesse qui n'aimait pas les princes* d'Alice Brière-Haquet³¹⁵, dans lequel la finalité est celle d'une union homosexuelle entre une princesse et une fée. Si le présent mémoire met en évidence la difficulté du conte de fées à détourner le motif du mariage et les conventions de l'imaginaire, la rareté d'albums comme celui de Brière-Haquet vient le souligner à gros trait. Il dévoile, plus que jamais, la rigidité des conventions dont fait l'objet le genre, surtout dans la production d'albums pour la jeunesse. D'une autre façon, l'album est tout autant révélateur de la force de l'institution maritale et de son ancrage symbolique : en effet, par la représentation d'un mariage homosexuel, l'album semble vouloir asseoir dans ses pages l'assentiment de la communauté. Plus que jamais, le mariage consacre et rend légitime, et il possède – pour cette raison et pour celles que nous avons évoquées jusqu'à maintenant – une force symbolique qui a fait la preuve ici de son évidente et permanente actualité.

³¹⁴ Cécile Amalvi, *op. cit.*, f. 39.

³¹⁵ Alice Brière-Haquet, *La princesse qui n'aimait pas les princes*, illustré par Lionel Larchevêque, Paris, Actes Sud Junior, 2010.

CONCLUSION

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser aux réécritures de contes pour la jeunesse, il y a de cela presque trois ans, le questionnement qui ne cessait de revenir au fil de mes lectures, et qui s'est imposé comme ligne directrice de mon mémoire, est celui de la persistance du mariage comme finalité. En effet, pourquoi le mariage n'est-il jamais remis en question ou omis dans des œuvres qui bouleversent pourtant la structure, les motifs et les personnages du conte ? C'est ainsi que, laissant quelque peu de côté l'étude poussée des transformations à l'œuvre dans mon corpus, j'ai décidé de concentrer mes recherches autour de ce motif, banal, mais qui me semblait des plus intrigants. Tout au long de ce mémoire, je me suis donc attardée au mariage, à sa représentation et à sa place comme finalité automatique dans les contes, dans l'idée de proposer une hypothèse quant à l'attachement dont il fait l'objet.

Le premier chapitre avait comme objectif de cerner les enjeux du mariage comme pratique signifiante, à la fois dans le conte et dans la société. Dans un premier temps, j'ai proposé un tour d'horizon de l'évolution du conte depuis la tradition orale jusqu'à la littérature jeunesse contemporaine. Cette étude m'a permis de constater que si le conte se transforme, il s'adapte, surtout, à son lectorat en fonction du contexte socioculturel, en se posant en quelque sorte comme un reflet des idéologies de son époque. Le rôle et la place du conte dans les pratiques sociales ont aussi été mis en évidence, faisant de celui-ci un objet culturel important au sein des rites. En ce sens, le conte conserve une proximité étroite avec l'imaginaire collectif et son étude ne peut qu'être révélatrice des représentations partagées et valorisées ainsi que des préoccupations d'une communauté. Dans un deuxième temps, je me suis intéressée plus particulièrement au mariage lui-même, ainsi qu'aux transformations dont il a fait l'objet depuis quelques siècles, et j'ai proposé un survol de son histoire depuis les sociétés traditionnelles, en France. D'abord un important vecteur d'organisation sociale à la base de la famille et de la communauté, il devient, après le XIX^e siècle, une affaire de sentiments, ce qui bouleverse sa fonction symbolique. De nos jours, le mariage est le puissant marqueur d'une consécration sociale, mais aussi d'un engagement majeur envers une autre personne, inscrivant le couple dans la durée et en signifiant l'expression de sa réussite. À la différence de l'union libre, le mariage rend légitime le couple devant la loi et est performatif de son succès, et c'est par cela

qu'il fait la démonstration de son pouvoir symbolique à plusieurs niveaux. Dans un dernier temps, je me suis attardée précisément à la constitution d'un imaginaire du mariage, c'est-à-dire à la formation d'un ensemble de représentations consensuelles qui proviennent de produits culturels influents et qui, en étant extrêmement fortes, bousculent la portée symbolique du motif. J'ai constaté que la représentation du mariage avait été enrichie, jusqu'à proposer des tropes récurrents qui, désormais, en étaient difficilement séparables. De cette façon, on peut voir que le mariage possède, globalement, une importante charge symbolique, en accord, d'une part, avec la transformation de sa pratique dans la société, qui fait de lui un événement consacrant l'engagement amoureux et sa réussite à long terme, et d'autre part, par l'accumulation et la réitération de représentations connotées à l'intérieur de productions culturelles, qui ont participé à ancrer profondément un imaginaire du mariage qui persiste dans la façon dont le conte contemporain reprend le motif aujourd'hui.

Dans un deuxième chapitre, après m'être attardée brièvement sur la place du rite dans les sociétés traditionnelles, j'ai proposé d'analyser le conte « Cendrillon » de Perrault et des frères Grimm dans une perspective initiatique, en mettant en évidence la représentation, dans la trame narrative, d'un rite de passage permettant à la jeune fille de passer de l'enfance à l'âge adulte. L'initiation, soulignée par la structure tripartite propre au rite et par la présence de motifs symboliques renvoyant à diverses traditions sociales, attribue au mariage une place précise dans une séquence où il est placé comme aboutissement. C'est ainsi que le mariage s'avère être une partie extrêmement significative de l'agrégation du personnage, au niveau symbolique. Prenant son sens dans le rapport qu'il entretient avec ce qui le précède et ce qui le suit, le mariage apparaît comme n'ayant pas de signification en lui-même, mais comme signifiant, par l'agrégation, l'arrivée de Cendrillon à l'âge adulte.

Dans un troisième chapitre, je me suis concentrée sur l'étude précise d'un corpus de réécritures contemporaines pour la jeunesse de « Cendrillon », dans une perspective comparative, ce qui m'a permis de voir quelles étaient les transformations dont elles avaient été l'objet. En observant la structure tripartite du conte, ainsi que les motifs caractéristiques et initiatiques mis en valeur précédemment, il m'est apparu qu'il s'opérait un affaiblissement de la structure rituelle du rite de passage et que le mariage, désormais, présentait un symbolisme davantage axé sur les représentations d'un imaginaire culturel. Cela ne lui enlève pas, toutefois,

son caractère rituel en lui-même : il faut en effet préciser que le mariage, s'il n'est plus présenté comme faisant partie d'une structure rituelle complexe, continue d'être un évènement célébré en communauté, consacrant les époux dans la sphère sociale. Malgré une perte importante de la notion de passage social et d'agrégation, sa récurrence dans les albums pour la jeunesse marque ce symbolisme, en pointant en quelque sorte du doigt l'importance et le besoin de cette communauté – qui n'est présente dans le texte que par l'intermédiaire du mariage – par laquelle les époux peuvent s'engager l'un envers l'autre. Cette ritualité, même diffuse, est aussi jumelée à plusieurs idées et représentations tirées de l'imaginaire du mariage tel qu'elles avaient été esquissées dans le premier chapitre, comme l'idéalisation de la pratique, son association avec le rêve, son rôle de complétude lié à l'amour et sa symbolique du bonheur et du succès, ce qui vient témoigner doublement de la force de son symbolisme.

Étudier les représentations du mariage dans les contes m'a permis de questionner à la fois les pratiques sociales qui l'entourent et les significations qui y sont rattachées. À la manière d'un matériau révélateur, le conte s'impose comme faisant partie intrinsèque de la vie des individus, à la fois « savoir *sur* la société et savoir *de* la société, miroir grossissant et toujours déformé³¹⁶ », comme le mentionnait Yvonne Verdier. C'est par cette idée que j'ai pu, dans une sorte de pari, explorer à la fois le réel et l'imaginaire. Cette triple étude, celle à la fois de l'évolution du conte, de celle de la pratique maritale et des représentations qui y sont associées, m'a permis de saisir plus précisément les enjeux que convoque le motif du mariage dans les contes, mais surtout sa portée symbolique. « Façonné » culturellement et symboliquement, le mariage « façonne » désormais l'imaginaire par sa puissance d'évocation qui se situe au centre de diverses représentations qui viennent en bousculer le sens. Il apparaît, de cette façon, que la présence du mariage au sein du texte littéraire n'est pas anodine et que celui-ci bouleverse autant la façon dont on le met en scène que la manière dont il est perçu et reçu chez les lecteurs.

Dans cette optique, l'un des enjeux de ce mémoire était de questionner le rôle qu'avait l'album jeunesse comme vecteur de modèles et comme transmetteur de valeurs pour les jeunes lecteurs. Car après avoir mis en évidence le mariage comme étant porteur de représentations symboliques consensuelles, il demeurait évident que le motif sans cesse convoqué et réitéré

³¹⁶ Claude Fabre-Vassas, Claude et Daniel Fabre, *op. cit.*, p. 15.

dans les albums participait à la création d'un modèle de destin unique et figé. C'est d'ailleurs dans la dernière partie du mémoire, par l'étude d'un contre-corpus de trois contes dont la finalité n'est pas le mariage, que j'ai pu proposer un pendant à ces représentations, en démontrant comment les conventions du conte peuvent être objet de critiques et comment elles permettent de valoriser des modèles alternatifs à la finalité par le mariage, comme le célibat. Ce cas de figure, cependant, est plutôt rare. Les réécritures de contes pour la jeunesse, surtout celles qui reprennent des contes précis comme « Cendrillon », ne bousculent pas, ou rarement, la représentation du mariage, ce qui en fait des œuvres valorisant plutôt la conservation des normes et des conventions sociales. L'album, qui agit comme pourvoyeur de modèles et de valeurs, est à même de devenir problématique dans la perspective où il est lu aux enfants dès leur plus jeune âge. Ainsi, si le conte possède une portée sociale, élément-clé qui a guidé l'entièreté de ce travail, celui-ci s'avère surtout, étant donné la production et les représentations qu'il offre à lire au lectorat visé, éminemment politique.

Ces considérations permettent de questionner le mouvement unidirectionnel qui, en littérature jeunesse, lie l'auteur adulte au lecteur enfant. En effet, cette littérature, adressée à un lectorat spécifique, est le « [f]idèle miroir des valeurs et des représentations transmises aux jeunes par les adultes, les livres publiés à leur intention véhicul[an]t des idéologies d'une génération à l'autre³¹⁷ ». Les adultes, de cette façon, deviennent à la fois des dépositaires, des transpositeurs et des prescripteurs du contenu véhiculé, en plus d'être les rouages – essentiels, mais problématiques – de la transmission des valeurs et de leur médiation³¹⁸. À cet égard, bien que les représentations à l'œuvre dans les réécritures de conte soient révélatrices de l'importance tenue par le mariage dans la société et dans l'imaginaire, les représentations qui en émergent auraient intérêt à être davantage analysées et réfléchies, ce qui permettrait, comme le souligne Sylvie Vassallo, de « contrecarrer les représentations prégnantes, dominantes et mondialisées des contes de fées [et] [d']ouvrir les champs d'interprétation multiples³¹⁹ ».

³¹⁷ Anne Dafflon Nouvelle, « Histoires inventées : Quels héros et héroïnes souhaitent les garçons et les filles? » *Archives de Psychologie*, vol. 70, p. 147-173.

³¹⁸ Anne Vignard, *loc. cit.*, p. 2 et 10.

³¹⁹ Sylvie Vassallo, *loc. cit.*, p. 10.

Que fait le processus de détournement, en littérature jeunesse, s'il ne bouscule pas réellement les motifs caractéristiques du conte et les stéréotypes propres à son univers ? À cet égard, une différence plutôt radicale oppose les réécritures de contes pour la jeunesse à celles destinées aux adultes. Si les premières proposent peu de changements en ce qui a trait à la finalité par le mariage, les autres la subvertissent davantage, que ce soit en l'omettant, en y intégrant un discours critique important ou en en faisant une représentation ironique et désarmante, comme c'est le cas du roman québécois *Trois princesses* de Guillaume Corbeil. La réécriture que fait l'auteur de trois contes connus, « La Belle au bois dormant », « Cendrillon » et « Blanche-Neige », se drape d'une réflexion plus large sur l'image de la femme et sa marchandisation, la mise en scène de la beauté et le corps violenté. Dans ces contes, personne ne vit heureux pour toujours, sauf peut-être le prince, ce qui participe d'autant plus à renforcer le contraste dérangeant qui est mis en place, dans l'œuvre, entre le féminin et le masculin. Le mariage, quant à lui, détonne par son décalage flagrant avec le dénouement heureux, ce qui le rend d'autant plus cruel. En somme, le détournement qui prend forme dans certaines œuvres pour adultes s'éloigne drastiquement de la visée ludique et humoristique des réécritures pour la jeunesse, dont la visée subversive n'est peut-être pas, au final, l'objectif principal.

Cependant, si certaines œuvres contreviennent à la finalité traditionnelle et aux conventions littéraires, comme j'ai pu le mettre en évidence par l'étude de trois contes alternatifs, c'est peut-être dans ceux-ci que la force symbolique du mariage est la plus révélée. Si Finemouche, Zélie et Elizabeth décident de rester célibataires, leur position critique dévoile malgré elles la force de l'institution contre laquelle elles se posent. En effet, les auteures des contes n'ont pas le choix de présenter le choix du célibat comme s'inscrivant à contre-courant de l'institution maritale, faisant de sa remise en question une prise de position qui s'y attache. La force du mariage tiendrait ainsi de son ancrage symbolique qui survit malgré tous les changements de la société contemporaine et qui s'impose, encore aujourd'hui, comme un modèle valorisé et normalisé.

En somme, l'idéalisation dont est l'objet le mariage, dans l'univers des contes, témoigne de la force de son imaginaire et du besoin que l'individu semble avoir d'en perpétuer la représentation, par l'intermédiaire des arts, du cinéma et de la littérature. Car le conte est

porteur d'espoir et joue un rôle toujours important à notre époque. Comme le mentionne Morisson, « [t]he fairy tale holds out the promise that happiness and success are indeed possible. The poor and the weak do not remain impoverished ; the lonely do not remain alone, and marriage to the prince always ends "happily ever after"³²⁰ ». L'idéalisation dont est l'objet le conte proviendrait en partie, expliquait Claude de la Genardière, du dénouement heureux qui est donné comme un idéal de bonheur. Cette représentation ne peut, cependant, que bouleverser le rapport des individus au mariage et à ce qu'il symbolise, puisque le conte fait porter à la pratique maritale des significations qui renvoient à son imaginaire féérique. Le désir de trouver l'amour et de vivre heureux pour toujours, que donnent à voir les contes, est forte. Ceux-ci, qui sont synonymes d'utopie, « marked by seemingly unreal beauty, perfection, luck, or happiness³²¹ », auraient plus que jamais, le rôle de catalyseurs.

Difficile, cependant, de ne pas s'attarder à l'impression amère de désenchantement qui se dégage des contes de fées, dont le mariage idéalisé n'est peut-être que la pointe étoilée d'un immense iceberg en forme de baguette magique. L'aspect mensonger du conte, dont l'usage courant signifie aussi une histoire inventée, une chimère ou un rêve impossible, révèle peut-être le poids réel de l'imaginaire fictionnel dont il est le réceptacle.

³²⁰ Maria Karleen Morisson, *op. cit.*, p. 7.

³²¹ *Ibid.*, p. 8.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal :

Contes classiques

Grimm, Jacob et Wilhelm, « Cendrillon », *Contes*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1976, p. 96-106.

Perrault, Charles, « Cendrillon », *Contes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999, p. 93-101.

Réécritures de Cendrillon

Biondi, Ghislaine, *L'épuisette de Cendrillon*, illustré par Geneviève Godbout, Paris, Milan, « Poche Benjamin », 2016, 23 p.

Cole, Babette, *Prince Gringalet*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1987, [n.p.].

Palluy, Christine, *Le prince surprise*, illustré par Denis Cauquetoux, Toulouse, Milan, « Poche Benjamin », 2006, 23 p.

Souci, Robert D., *Cendrillon Squeleton*, illustré par David Catrow, traduit de l'anglais par Hélène Pilotto, Toronto, Éditions Scholastic, 2007, [n.p.].

Smallman, Steve, *Souris Cendrillon*, illustré par Marcin Piwowarski, traduit de l'anglais par Isabelle Montagnier, Toronto, Éditions Scholastic, 2015, [n.p.].

Smith, Alex, *Ella*, Toronto, Éditions Scholastic, 2012, [n.p.].

Autres contes à l'étude

Cole, Babette, *Princesse Finemouche*, traduit de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Gallimard jeunesse, 2012 [1986], [n.p.].

Kemp, Anna, *La pire des princesses*, illustré par Sara Ogilvie, traduit de l'anglais par Emmanuelle Pingault, Toulouse, Milan, 2012, [n.p.].

Munsch, Robert, *La princesse dans un sac*, illustré par Michael Martchenko, traduit de l'anglais par Valérie Bourdeau, Toronto, Éditions Scholastic, 2017 [1993], [n.p.].

2. Ouvrages théoriques

Amalvi, Cécile, « Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2008, 108 f.

Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale : A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki, 1961, 588 p.

Augé, Marc, « Préface », dans Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux (dir.) *Carnavals et mascarades*, Paris, Bordas, 1988, p. 7-8.

Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970.

Belmont, Nicole, *Arnold Van Gennep, créateur de l'ethnographie française*, Paris, Payot, 1974, 187 p.

———, « Rituels de courtoisie dans la société française traditionnelle », *Ethnologie française*, tome 8, n° 4, 1978, p. 279-286.

———, « La tâche de Psyché », *Ethnologie française*, tome 21, n° 4, octobre-décembre 1991, p. 386-391.

———, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

———, *Mythe, conte et enfance. Les écritures d'Orphée et de Cendrillon*, Paris, l'Harmattan, 2010, 344 p.

Belmont, Nicole et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, 2007, 423 p.

Belzane, Guy, « De l'Art du détournement », *Textes et documents pour la classe*, n° 788, 15 janvier 2000, p. 6-48.

Bricout, Bernadette, « L'eau et les cendres. Les avatars de Cendrillon », *Le Savoir et la Saveur. Henri Pourrat et le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 260-285.

———, « La pantoufle oubliée », *La clé des contes*, Paris, Seuil, 2005, p. 135-145.

Brugeilles, Carole, Isabelle Cromer et Sylvie Cromer, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou Comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, vol. 57, n° 2, 2002, p. 261-292.

Brunel, Jules, « Jason Monokrepis », *Revue Archéologique*, II, 1934.

Chabrol Gagne, Nelly, *Filles d'album : les représentations du féminin dans l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Poisson Soluble, 2011, 238 p.

Chauvin, Serge, « “And they lived happily ever after... or did they ?” Matrimony as a False Ending in (post-)classical Hollywood Fictions of re/marriage », dans Armelle Parey, Isabelle Roblin and Dominique Sipièrè (ed.), *Happy Endings and Films*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 40-51.

Chombart de Lauwe, Marie-José, *Un monde autre : l'enfance. De ses représentations à son mythe*, Paris, Payot, 1971, 443 p.

Cnockaert, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), « Présentation. Émergence et situation de l'ethnocritique », *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 1-8.

Connan-Pintado, Christiane, « Le conte dans la littérature jeunesse depuis 1970 », dans Denise Escarpit (dir.), *La littérature de jeunesse. Itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 357.

——— « De Perrault à nos jours. Le double discours du conte », dans Isabelle Cani, Nelly Chabrol-Gagne et Catherine D'Humières (dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, p. 269-281.

———, « Introduction », *Être une fille, un garçon dans la littérature pour la jeunesse : France 1945-2012*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2014, 310 p.

Courtés, Joseph, « La séquence du mariage dans le conte populaire merveilleux français », *Ethnologie française*, tome 7, n° 2, 1977, p. 155-166.

Defrance, Anne, « Aux sources de la littérature de jeunesse : les princes et princesses des contes merveilleux classiques », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 25-34.

De la Genardière, Claude, « Et pour le pire ? », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 35-42.

Demers, Dominique, « Représentation et mystification de l'enfance dans la littérature jeunesse », thèse de doctorat, Département de lettres et communication, Université de Sherbrooke, 1993, 504 f.

———, avec la collaboration de Paul Bleton, *Du Petit Poucet au Dernier des Raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville-Sainte-Foy, Québec Amérique Jeunesse-Télé-Université, 1994, 244 p.

De Palacio, Jean, « Pour un merveilleux fin-de-siècle », *Les Perversions du Merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 11-50.

Détrez, Christine, « Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 75-82.

———, et Anne Simon, *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 281 p.

Dulong, Mélanie, « Corps de femmes et contes de fées : une étude de "La femme de l'Ogre" de Pierrette Fleutiaux, et *Peau d'âne* de Christine Angot », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, 95 f.

Escarpit, Denise et Mireille Vagné-Lebas, avec la collaboration de Janie Coitit-Godfrey, « Le conte, permanence et renouveau », dans *La littérature d'enfance et de jeunesse. État des lieux*, Paris, Hachette, « Hachette Jeunesse », 1988, p. 180-193.

Fabre-Vassas, Claude et Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier » dans *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 7-37.

Fantuzzi, Marco, dans le cadre du colloque de la SATOR (1993), tiré de l'appel pour le XXI^e colloque de la SATOR, « Le mariage dans la littérature narrative avant 1800 », en ligne, <https://www.fabula.org/actualites/le-mariage-dans-la-litterature-narrative-avant1800_13544.php> (23 février 2018)

Flandrin, Jean-Louis, *Le Sexe et l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1981.

Fradette, Marie, « Le conte dans tous ses états », *Lurelu*, vol. 33, n° 3, 2011, p. 93-95.

Gagnon, Alex, « Introduction », *La communauté du dehors. Imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIX^e-XX^e siècle)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection « Socius », 2016, 500 p.

———, et Sylvano Santini, « Le concept d'imaginaire social. Nouvelles avenues et nouveaux défis », Appel à communication, Centre de recherche Figura, Septembre 2017, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/fr/evenements/le-concept-dimaginaire-social-nouvelles-avenues-et-nouveaux-defis>> (23 février 2018)

Genette, Gérard, *Palimpsestes, l'écriture au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

Gingras-Gagné, Marion, « Subversion et éloge de la méchante dans *Maleficent* : La femme forte et puissante comme nouvelle héroïne du conte de Disney », *Revue de culture populaire en ligne Pop-en-Stock*, 2017, < <http://popenstock.ca/dossier/article/subversion-et-%C3%A9loge-de-la-m%C3%A9chante-dans-%C2%ABmaleficent%C2%BB-la-femme-forte-et-puissante>> (15 mars 2018).

Ginzburg, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris, Gallimard, 1992, 444 p.

Houadec, Virginie, « Le genre et les modèles amoureux dans la littérature de jeunesse : éléments de compréhension de l'éducation sentimentale des jeunes en France », Département de Gender Studies, Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 2013, 372 f.

Jean, George, *Le pouvoir des contes*, Paris, Tournai : Casterman, 1990, 233 p.

Kauffman, Jean-Claude, *Sociologie du couple*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010, 127 p.

Lagacé, Patrick, « C'est un joli verbe, scintiller », *La Presse*, 22 mai 2016, (en ligne) <http://plus.lapresse.ca/screens/fecb9ac6-3395-411b-ba3d-535b17337c47__7C__0.html> (consulté le 30 avril 2018)

Lapensée, Valérie, « Le symbolisme du monosandalisme et de la claudication dans l'Antiquité gréco-romaine », Département d'histoire, Université du Québec à Montréal, 2011, 113 f.

Lebeuf, Arnold, « La pantoufle de Cendrillon », *Cahiers de littératures orales*, no 25, 1989, p. 165-179.

MacDowell, James, « Does the Hollywood Happy Ending Exist ? », dans Armelle Parey, Isabelle Roblin et Dominique Sipièrre (éd.), *Happy Endings and Films*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2010, p. 15-27.

Maigret, Eric, « Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de super-héros », *Réseaux*, n° 70, mars-avril, 1995.

Monjaret, Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, n°. 173, 2005, p. 119-147.

Morrison, Maria Karleen, « Telling Tales : Dying For a Happy Ending », Department of Germanic Languages and Literatures, University of Virginia, 2010, 279 f.

Mothe, Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan, 1999, 196 p.

Octobre, Sylvie, « Pratiques culturelles chez les jeunes et institution de transmission : un choc de cultures ? », *Culture prospective*, 2009-1 Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009, p. 1-8.

Péju, Pierre, « Fidélité et création chez les frères Grimm », dans Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois*, Paris, Seuil, 2001, p. 121-129.

Perrot, Jean, « Jouer avec le conte dans l'album », *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, Electre, « Bibliothèques », 1999, p. 133-157.

Piffault, Olivier, « Le Chaudron des contes » dans Olivier Piffault (dir.), *Il était une fois... les contes de fées*, Paris, Seuil, 2001, 573 p.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 2015 [1928], 256 p.

Reyburn, Katia, « Cendrillon. Analyse comparative du conte de Charles Perrault et du film de Walt Disney », mémoire de maîtrise, Département de communication, Université du Québec à Montréal, 1999, 103 f.

Rooth, Anna Birgitta, *The Cinderella Cycle*, Lund, 1951, 269 p.

Rosner, Anna, « Le refus du mariage dans la littérature féminine française (XVII^e et XVIII^e siècle) », Graduate Department of French Studies, University of Toronto, 2002.

Saintyves, Pierre, *Les contes de Perrault et les récits parallèles : leurs origines (coutumes primitives et liturgies populaires)*, Paris, E. Nourry, 1923, 646 p.

Scarpa, Marie, *L'éternelle jeune fille. Une ethnocritique du Rêve de Zola*, 2009, Paris, Honoré Champion, 276 p.

Schnitzer, Luda, *Ce que disent les contes*, Paris, Sorbier, 1981, 184 p.

Segalen, Martine, *Amours et mariage de l'ancienne France*, Paris, Berger-Levrault, 1981, 175 p.

———, *Éloge du mariage*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2003, 127 p.

———, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Armand Colin, coll. « Domaines et approches », 2009, 125 p.

Sermain, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, « L'esprit des Lettres », 2005, 286 p.

Sevestre, Catherine, *Le roman des contes. Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution du Moyen-Âge à nos jours : de la littérature populaire à la littérature jeunesse*, Paris, Etampes : CEDIS Éditions, 2001, 381 p.

Simonsen, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 1981, 126 p.

———, *Le Conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures Modernes », 1984, 222 p.

———, *Perrault. Contes*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1992, 126 p.

Soriano, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968, 527 p.

Teneze, Marie-Louise, « Du conte merveilleux comme genre », *Approches de nos traditions orales*, Paris, G.P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 11-65.

Turner, Victor, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, traduit de l'anglais par Gérard Guillet, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.

Ueltschi, Karine, *Le pied qui cloche ou Le lignage des boiteux*, Paris, Honoré Champion, 2011, 326 p.

Van der Linden, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2007, p. 24.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage. Étude systématique des rites*, Paris, Picard, 1981 [1909], 288 p.

Vassallo, Sylvie, « Introduction », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 4, n° 82, 2010, p. 9-12

Verdier, Yvonne, *Façons de dire, façons de faire*, Paris, Gallimard, 1979, 347 p.

Vignard, Anne, « Écriture et réécritures des textes patrimoniaux tels que les contes dans les albums de littérature de jeunesse : transmission ou trahison ? », *Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles*, Paris, juillet 2012, 12 p.

Vrielynck, Robert, *Le cinéma d'animation avant et après Walt Disney*, Bruxelles, Meddens, 1981, 210 p.

Zipes, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2007 [1986], 364 p.

3. Filmographie

Jackson, Wilfred, Hamilton Luske et Clyde Geronimi, *Cinderella*, États-Unis, couleur, 1950, 74 minutes.

Branagh, Kenneth, *Cinderella*, États-Unis, couleur, 2015, 74 minutes.