
Les différentes peaux de "Peau d'Âne". Enquête transfictionnelle sur un conte de Perrault

Auteur : Petit, Yoline

Promoteur(s) : Demoulin, Laurent

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2022-2023

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/17180>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres
Département de Langues et Lettres françaises et romanes

Les différentes peaux de « Peau d'Âne »

Enquête transfictionnelle sur un conte de Perrault

Travail de fin d'études réalisé en vue de l'obtention du grade de Master en Langues et
Lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée en
édition et métiers du livre, par

Yoline PETIT

Recherches menées sous la direction de :

Laurent DEMOULIN

Comité de lecture composé de :

Stéphanie BIQUET et Enzo D'ARMENIO

Année académique 2022-2023

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier chaleureusement M. Laurent Demoulin, mon promoteur, qui a été d'un soutien inégalable et qui m'a apporté de précieux conseils tout au long de ce parcours. Je suis fière d'avoir pu réaliser ce travail sous sa direction et je lui suis très reconnaissante pour tout le temps qu'il m'a accordé ainsi que pour sa bienveillance sans faille. Nos échanges qui ont ponctué cette année m'ont été d'une grande aide et m'ont redonné confiance quand j'en avais besoin. Sans lui, ce travail n'aurait pas pu voir le jour.

Ensuite, mes remerciements vont à Mme Stéphanie Biquet et à M. Enzo D'Armenio, mes lecteurs, pour leur intérêt porté au fruit de mes recherches. Je remercie également M. Jean-Marie Denis, mon professeur de français, qui m'avait dit, à la sortie des secondaires, de ne pas hésiter à le contacter si j'avais besoin d'aide dans la relecture de l'un ou l'autre de mes travaux. Cinq ans plus tard, il a tenu parole.

Pour finir, je ne remercierai jamais assez ma famille et mes amis qui ont toujours cru en moi et qui n'ont jamais cessé de m'encourager depuis tant d'années. Mention particulière à ma mère qui a relu attentivement un nombre incalculable de mes projets. Sa patience sera toujours un exemple pour moi.

Introduction¹

1. La paternité de « Peau d'Âne »

Au XVII^e siècle, dans le langage courant, un « conte de peau d'âne » désigne des fables ridicules², des histoires peu vraisemblables. Pourtant, Perrault choisit cette expression lexicalisée et nettement dépréciative pour titrer son premier (et peut-être son seul) conte de fées : « Peau d'Âne ». On est en 1694, au beau milieu de la Querelle des Anciens et des Modernes. Un an plus tard, en avril 1695, décède Jean de La Fontaine, à la fois modèle et rival des conteurs. Une petite vingtaine d'années auparavant, dans « Le Pouvoir des fables », le célèbre fabuliste avait écrit :

Si Peau d'Âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême³

Perrault, qui a pu lire ces vers comme un défi à relever⁴, cherche la provocation pour faire passer ses idées modernistes. Quoi de mieux que de revendiquer une origine populaire, orale et française⁵ pour son histoire ? Mais La Fontaine n'est pas le seul à connaître ce conte. On trouve beaucoup de références à Peau d'Âne dans la littérature du Grand Siècle : par exemple, chez Scarron, chez Molière ou encore chez La Porte, domestique de Louis XIV⁶. De plus, selon Marc Fumaroli, le conte de l'académicien s'inscrirait simplement dans la suite de sa nouvelle « La Marquise de Salusses ou la Patience de Grisélidis », publiée pour la première fois en 1691 et qui accorde au vêtement une place prépondérante. Dans « Peau d'Âne », le thème « féministe » et quasi hagiographique de « Grisélidis » serait repris sur un mode plus brillant et moderne⁷.

¹ Dans ce travail, nous adoptons les rectifications orthographiques de 1990, sauf lorsque nous citons un auteur ou un titre de publication, auquel cas nous restons fidèle à l'orthographe-source.

² COIGNARD, Jean-Baptiste, *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi*, vol. 1, 1694, p. 239.

³ LA FONTAINE, Jean (de), « Le Pouvoir des fables », *Fables*, livre VIII, 1678.

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 404.

⁵ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives Comparatistes », 2021, p. 11.

⁶ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 404-405.

⁷ Cf. FUMAROLI, Marc, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 114, 2014, p. 779. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette fameuse idée de « féminisme » chez Perrault.

Malgré les dires de Perrault, les origines de son conte « Peau d'Âne » ne sont pas seulement françaises et populaires. La fable de Psyché d'Apulée, qu'il mentionne dans la préface du recueil de ses contes, constitue une source d'inspiration qui procure de la matière et des images¹. Par ailleurs, comme pour les fables, chères aux classiques, les auteurs italiens, pour la plupart issus de la Renaissance, restent des modèles à réécrire. L'histoire de « Grisélidis » reprend la dernière nouvelle du *Décameron* de Boccace et la cassette qui suit Peau d'Âne est une résurgence, pour le coup magique, de « Thibaud et Doralice » des *Nuits facétieuses* de Straparola². Cette fable, qui date de 1550, offrirait même une version complète de l'histoire de Peau d'Âne, bien que la peau de l'âne n'y figure pas. Se signalent aussi Basile avec son conte « L'Ourse » et le Français Noël du Fail qui, dès 1547, mentionne le conte de « Cuir d'Ânette » dans ses *Propos rustiques*. C'est pourquoi la naissance de Peau d'Âne dans la littérature écrite est généralement fixée au XVI^e siècle³. Un autre texte renaissant qui donnerait une version primitive du conte, même s'il fait débat, est le dernier des contes apocryphes ajoutés aux *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Bonaventure des Périers. Alors que Tony Gheeraert ne voit aucun rapport entre cette nouvelle et le récit de Perrault⁴, Laurence Harf, quant à elle, considère qu'elle permet de confirmer la parenté de la Peau d'Âne du XVI^e siècle avec Cendrillon. Certes, le conte de Des Périers ne met en scène ni l'inceste ni la fuite, mais pour la première fois, le motif de la peau d'animal est intégré à un schème narratif qui ressemble nettement à celui de « Peau d'Âne » : héroïne persécutée – aide magique – mariage final⁵.

En effet, aujourd'hui, « Peau d'Âne » est un conte très répandu et rangé par les folkloristes dans la rubrique AT 510 de la classification internationale Aarne-Thompson aux côtés du conte de « Cendrillon⁶ ». Mais dans la littérature médiévale, « Peau d'Âne » est inséparable d'un autre conte, celui de « la fille aux mains coupées ». Dans son article

¹ VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." ou les frontières de la galanterie », *Littératures classiques*, n° 69, 2009, p. 87, URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-79.htm>

² BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 34-36.

³ HARF, Laurence, « Le conte de Peau d'Âne dans la littérature du Moyen Âge et du XVI^e siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 11, 1980, p. 35, URL : https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1980_num_11_1_1164

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 407.

⁵ HARF, Laurence, « Le conte de Peau d'Âne », *art. cit.*, p. 39.

⁶ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 404.

« Le conte de Peau d’Ane dans la littérature du Moyen Age et du XVIème siècle¹ », Laurence Harf explique en quoi consiste ce lien. Dans les versions médiévales de « la fille aux mains coupées », c’est l’amour incestueux du roi qui provoque la mutilation de l’héroïne. Par exemple, *La Manekine* de Philippe de Beaumanoir, composée vers 1270, reprend le schéma folklorique du conte de la fille sans mains, mais le début du roman rappelle très précisément le conte de « Peau d’Âne » et la brutalité de l’inceste. Ainsi, au Moyen Âge, derrière la séquence narrative de « la fille aux mains coupées », apparaît en filigrane un conte qui recevra plus tard le nom de « Peau d’Âne ». Toutefois, dans ces récits médiévaux, le déguisement animal qui permettra à l’héroïne d’échapper à son père est toujours absent. Quelle que soit son origine, il s’est probablement greffé à ce conte au XVI^e siècle. En conclusion, « le conte de "Peau d’Ane" existe dès le Moyen Age, mais ne mérite de porter ce nom qu’au XVIème siècle² ».

Revenons un instant sur le thème de l’inceste qui est abordé frontalement dans le récit de Perrault. La formulation directe de ce crime atroce peut s’interpréter de différentes manières. Tandis que Charles Deulin déduit, de cette problématique de l’inceste, que le récit de Peau d’Âne doit remonter à une période primitive de l’histoire humaine où les lois morales n’étaient pas encore établies, Nicole Belmont, en revanche, considère que l’évocation sans détour et réaliste de cette transgression est le signe du caractère récent de son élaboration, les mythes et les contes, genres archaïques par excellence, passant plutôt par des symboles pour en parler³. Il est difficile de trancher entre ces interprétations contrastées. Qu’entend Deulin par « période primitive » ? lui qui ajoute pourtant à la liste des inspirations du conteur « L’Histoire de la Belle Hélène de Constantinople » et l’histoire de sainte Dipne dans *Fleur de la vie des saints* du jésuite Ribadeneira pour, par la suite, les discréditer : « Perrault ne doit rien à cette légende, pas plus qu’à *l’Histoire de la Belle Hélène*⁴ ». Gheeraert se demande alors pourquoi aller chercher si loin les sources soi-disant improbables d’une histoire aussi célèbre que « Peau d’Âne ». Vraisemblablement, Perrault s’est surtout inspiré des variantes orales de ce récit⁵.

¹ HARF, Laurence, « Le conte de Peau d’Ane », *art. cit.*, p. 35-42.

² *Ibid.*, p. 39.

³ SIMONSEN, Michèle, *Perrault. Contes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1992, p. 41.

⁴ DEULIN, Charles, *Les Contes de ma Mère l’Oye avant Perrault* [1879], Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 95, cité dans PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 406.

⁵ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 407.

C'est ce que semble défendre également Jean-Jacques Fdida, certes de manière moins scientifique, mais tout aussi, voire davantage, évocatrice. Auteur, musicien, conteur et metteur en scène, il est à l'initiative de deux projets sur Peau d'Âne : *Peau d'âne, la véritable histoire de Peau d'âne*, livre audio édité chez Didier Jeunesse¹ et *Peau d'âne, Peau d'ânesse*, spectacle sous forme d'opéra joué par la compagnie Écouter voir². Les présentations de ces deux œuvres se recoupent et soutiennent l'existence d'une littérature orale et populaire, antérieure à Perrault, dans laquelle la protagoniste était connue sous les noms de Toutes-Fourrures, Peau-de-mille-bêtes, Pé d'Âne, Peau d'Ânon, Peau d'Ânesse... L'histoire de l'une, riche et inédite, présente de nombreuses variantes par rapport au conte de Perrault tandis que l'histoire de l'autre remonte bien avant la version édulcorée contée au XVII^e siècle. Le spectacle puise particulièrement dans différentes variantes populaires qui racontent les aventures d'une héroïne partagée entre abandon animal et domesticité. Jean-Jacques Fdida s'explique : « J'ai préféré restituer une version ancienne, celle où l'héroïne est semi-animale, pour parler d'un parcours féminin qui doit rassembler ses forces pour faire face à la vie ».

Bien qu'au XVII^e siècle, le récit de Peau d'Âne était connu de tout le monde, Perrault³ est le premier écrivain à le « conter » véritablement. Sans renier ses emprunts à la tradition populaire, au contraire, l'académicien donne naissance à un genre nouveau : le conte de fées⁴. Ainsi, son conte « Peau d'Âne », même s'il est loin d'être dépourvu de sources, est bel et bien le texte originel dans son genre. Par son caractère provocateur, il tient une place particulière dans l'histoire de la littérature : le conte est, à la fois, exemplaire et à part⁵. C'est pourquoi ce sera effectivement notre version de référence. Il n'est donc pas étonnant que ce tout premier conte merveilleux ait donné lieu à de nombreuses versions, qui deviendront plus ou moins célèbres à leur tour. La plus connue,

¹ « Peau d'âne, la véritable histoire de Peau d'âne », sur *Didier Jeunesse*, URL : <https://didier-jeunesse.com/collections/peau-dane-la-veritable-histoire-de-peau-dane>

² « "Peau d'âne, Peau d'ânesse", le célèbre conte classique prend des allures d'opéra pour enfants », sur *Franceinfo:culture*, URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/opera/peau-d-ane-peau-d-anesse-le-celebre-conte-classique-prend-des-allures-d-opera-pour-enfants_3763745.html

³ Bien qu'il y ait toujours eu débat sur l'identité du véritable auteur des contes de Perrault (c'est son fils, Pierre Darmancour, qui a signé les contes en prose), dans le cas de « Peau d'Âne », la paternité ne fait aucun doute : il s'agit bien de Charles Perrault (cf. PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 23).

⁴ Michèle Simonsen considère que Perrault n'est pas le premier à faire entrer le conte de fées en littérature. Cependant, il reconnaît que l'entreprise du conteur est novatrice à bien des égards (cf. SIMONSEN, Michèle, *Perrault. Contes*, *op. cit.*, p. 15 ; 29).

⁵ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 33.

« Allerleirauh » – intitulée en français tantôt « Peau-de-Mille-Bêtes » tantôt « Toutes-Fourrures » –, a été écrite par les frères Grimm et publiée en 1812 dans le recueil des *Contes de l'enfance et du foyer*. Contrairement au traitement littéraire de Perrault, cette version montrerait la réalisation d'une situation incestueuse¹. En dépit de cette distinction capitale, dans l'article « Le conte de "Peau d'âne" », Jean Bellemin-Noël appelle *Peau d'âne*, le doublet formé par le récit de Perrault et par celui des frères Grimm². Ce dernier a lui aussi inspiré de nouvelles réécritures du conte. En 1972, le poète autrichien Hans Cari Artmann publie *Grünverschlossene Botschaft* dont un des rêves raconte les aventures de Toutes-Fourrures. Cependant, mis à part le lien entre le nom des deux protagonistes, la parenté avec le conte « Allerleirauh » ne saute pas aux yeux³. Des versions plus récentes et plus modernes ont également vu le jour : en 2003 sort *Peau d'âne* de Christine Angot et en 2022, dans un tout autre style, *Peau d'Âne* de Steve Laflamme.

De plus, il existe aussi des versions africaines de « Peau d'Âne ». Geneviève Calame-Griaule en a recueilli une, qu'elle a couchée sur le papier et commentée dans son article « Peau d'Ânesse⁴ ». Elle lui a été contée en 1976 par Aminata gho Ghammou, une vieille dame qui appartenait aux Isawaghen, un groupe de la région d'Agadez au Niger. Plusieurs versions de ce conte, qui est l'un des plus spontanément narrés par les femmes, circulent. La plupart d'entre elles racontent l'histoire d'une « épouse-animale » qui peut tantôt apparaître sous sa forme humaine, tantôt sous sa forme animale. Toutefois, parmi l'une des versions, l'héroïne est une personne humaine qui peut enlever la peau d'une ânesse comme un vêtement. De ce fait, « Peau d'Ânesse » présente un certain nombre de traits qui se rattachent au type AT 510. Néanmoins, alors que le conte européen de « Peau d'Âne », notamment parce qu'il traite différemment la transformation en animal, met

¹ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âne. Enjeux psychiques de la séparation père-fille d'après le conte de *Peau d'âne* », *La revue internationale de l'éducation familiale*, n° 29, 2011, p. 133, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2011-1-page-125.htm>

² BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "Peau d'âne" », *Interlignes. 1 : Essais de Textanalyse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1988, p. 37, URL : <https://books.openedition.org/septentrion/83691#text>

³ LAJARRIGE, Jacques, « Déformations typologiques et stratégies narratives. Les contes et anticontes de Hans Carl Artmann », *Germanica*, n° 11, 1992, p. 46, URL : <https://journals.openedition.org/germanica/1337>

⁴ CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Peau d'Ânesse », *Cahiers d'Études africaines*, n°s 73-76, 1979, p. 501-515, URL : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1979_num_19_73_2877

surtout en évidence la relation père-fille et le thème de l'inceste, le conte nigérien insiste sur la forme animale de l'héroïne qui est assumée dès sa naissance.

2. La théorie transfictionnelle

À l'occasion du tricentenaire de la mort de Charles Perrault, les éditions de La Martinière ont lancé en 2002 un recueil collectif intitulé *Les Contes de Perrault revus par...*¹ avec comme quatrième de couverture :

C'est en 1697 que parurent les *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault. Si la forme et la langue sont celles du XVII^e siècle, les thèmes et l'imaginaire mis en scène n'ont pas d'âge. Derrière la barbe bleue, la robe couleur du Temps, ou encore la petite pantoufle de verre, se cachent la lutte du mal contre la vertu, la crainte de l'abandon et de la solitude, la rencontre de l'amour aussi. Dix écrivains d'aujourd'hui ont choisi de revisiter les histoires de Perrault pour en faire des *contes du temps présent* à la lumière de leurs souvenirs, de leur langue et de leurs propres obsessions.

Parmi les dix récits, « Eva Podan », de Catherine Cusset, est une réécriture résolument moderne du conte de « Peau d'Âne² ». Le point de départ de cette autofiction est le suivant : Eva Podan refusant d'épouser l'homme qu'elle soupçonne être son père, ce dernier la fait défigurer. Dans son ouvrage *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui...*, Alice Brière-Haquet observe que cette reconfiguration moderne des contes s'empare de toutes les littératures, de celles destinées aux enfants à celles qui visent les adultes avertis, en dépassant bien souvent le cadre de la page pour investir le théâtre, la danse, le cinéma, la publicité... Elle résume ce phénomène de masse en détournant la très célèbre ouverture : « en somme, il était trop de fois³ ».

Bien que son trait d'esprit puisse paraître réprobateur, l'autrice, sur une note plus positive, a conscience que cette large diffusion permet aux auteurs contemporains de « jouer de l'intertextualité, de proposer à leur lectorat des œuvres palimpsestes, une littérature au second degré⁴ ». Comme nous pouvons le voir avec cette affirmation de

¹ *Les contes de Perrault revus par...*, collectif, Paris, Éditions de La Martinière, 2002.

² BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 36-37.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

2021, mais aussi dans bien d'autres ouvrages et articles¹, la théorie de l'hypertextualité, que Gérard Genette a longuement développée dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré* paru en 1982, a connu, et connaît encore, un très grand succès dans le monde des études littéraires. Elle résonne un peu partout, ce qui n'est pas le cas de la théorie littéraire, particulièrement poétique, mise au point par Richard Saint-Gelais : la transfictionnalité. Dans les grandes lignes, son fondateur la définit comme un « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel² ». Moins connue, peut-être parce que plus récente – l'ouvrage théorique qui la fonde, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, date de 2011 –, mais pas pour autant moins intéressante, la théorie transfictionnelle peut pourtant s'appliquer à un grand nombre d'œuvres qui nous sont familières, telles que les contes. Comme son inventeur le dit si bien : « la transfictionnalité, à mesure qu'on reconnaît l'ampleur de son domaine, apparaît comme un phénomène qui n'a rien de marginal³ ».

Conscient que les pratiques qu'il décrit ne sont pas tout à fait nouvelles, Saint-Gelais n'hésite pas à situer sa théorie de la transfictionnalité par rapport à l'hypertextualité de Genette : « L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques⁴ ». Bien qu'elle repose indéniablement sur des relations entre les textes, cette migration est perçue comme une sorte de saut supplémentaire en comparaison avec l'imitation et la transformation genettiennes. De fait, les relations transfictionnelles donnent aux personnages et aux autres éléments diégétiques qui circulent une autonomie par rapport au texte qui les instaure. Les hypertextes de Genette, quant à eux, sont donc classés en deux familles

¹ Cf. HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur : de Perrault à Demy, des réécritures inspirées », *Féeries*, n° 17, 2021, URL : <https://journals.openedition.org/feeries/3817> ; CONNAN-PINTADO, Christiane et TAVERON, Catherine, *Fortune des « Contes » des Grimm en France : formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013 ; PAILLIER, Roxane, « La place des contes dans les programmes scolaires », *Agôn*, Hors-Série 2, 2014, URL : <https://journals.openedition.org/agon/3144>

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 534.

⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

distinctes : les imitations et les transformations, dont l'une des catégories, les « transformations sérieuses », par opposition aux transformations ludiques et satiriques, est baptisée la « transposition ». De plus, alors que pour Genette « un texte peut toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes¹ », Saint-Gelais ne considère que les œuvres ultérieures, textuelles ou (audio)visuelles, en fonction de l'œuvre première, du texte d'origine, du texte primitif, en somme, de la version la plus ancienne. Par ailleurs, il admet s'être intéressé principalement à des textes récents, « produits à une époque où la notion de fiction a acquis une relative stabilité² ». Malgré ces spécificités, dans certains cas, la ligne entre transposition et transfiction est très fine, chose que Genette avait prédit à la fin de *Palimpsestes* : « L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine³ ».

Saint-Gelais remarque que « la proximité [de la transfictionnalité et de l'hypertextualité] s'observe également sous l'angle de ce qu'en termes logiques on appellera leurs extensions respectives, qui présentent une intersection notable : ainsi, les *suites* et *continuations* sont à la fois des hypertextes et des transfictions⁴ ». D'ailleurs, les deux théoriciens emploient la même appellation pour ces types de textes. Mais il existe des hypertextes non transfictionnels et des transfictions non hypertextuelles. Saint-Gelais donne l'exemple du *Père Goriot* (1835) de Balzac qui peut difficilement être considéré comme un hypertexte de sa nouvelle *Gobseck* (1830) par le simple fait que le colonel Franchessini y est également présent. Néanmoins, le roman établit une relation transfictionnelle interne avec la nouvelle, du fait même de la récurrence de ce personnage dans plusieurs récits de Balzac.

Étonnamment, Saint-Gelais reprend certains termes de la théorie de Genette, mais pour désigner des réalités différentes. L'exemple le plus éloquent est le cas de *l'expansion*. Pour Saint-Gelais, il s'agit d'une transfiction qui prolonge une fiction préalable sur le plan diégétique. Dans *Palimpsestes*, il est aussi question d'expansion, mais ce terme qualifie une dilatation stylistique, à savoir le triplement de la longueur de chaque phrase de l'hypotexte pour, notamment, dramatiser au maximum une aventure en elle-même peu

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 534.

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 559.

⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 10.

dramatique¹. L'expansion saintgelaisienne se rapproche davantage de l'*extension* que Genette définit comme une addition massive par épisodes et personnages totalement étrangers à l'histoire de l'hypotexte² ; il s'agit d'une amplification thématique. D'autre part, ce que Saint-Gelais appelle un *croisement* relève du même procédé général que la *contamination* de Genette, c'est-à-dire le mariage en une seule de deux intrigues.

Toutefois, ils se rejoignent tous les deux sur la notion d'« univers ». La transposition consistant, entre autres, à transporter une même action (ou presque) dans un autre univers, Genette tient à distinguer l'*histoire*, l'enchaînement des événements et/ou des actions rapporté par un récit, de la *diégèse*, l'univers où advient l'histoire, alors que pour l'usage commun, ces deux termes sont la plupart du temps synonymes (l'histoire étant dans la diégèse)³. Une transfiction, quant à elle, selon le principe de base de la transfictionnalité, est toujours censée coexister avec l'univers fictif de la fiction originale, ce qui nous amène à aborder l'incontournable *Univers de la fiction* de Thomas Pavel qui envisage les fictions comme des versions du monde. Aux niveaux de la diégèse et du récit s'ajoute un troisième, celui des mondes possibles. Un monde possible est défini par Pavel comme « une collection abstraite d'états de choses, à distinguer des propositions qui décrivent ces états, et donc des listes de phrases gardées dans *le livre* qui en parle⁴ ». Cette nouvelle notion permet de se situer dans une interface moins dépendante de l'auteur et du texte originaux, parce qu'elle n'est ni tout à fait réelle, ni tout à fait imaginaire. Cependant, la réflexion de Pavel, axée principalement sur le lecteur et sa manière d'adhérer aux univers offerts par la fiction, dévie de notre objectif premier : réaliser une enquête transfictionnelle sur le conte « Peau d'Âne » de Charles Perrault.

Peau d'Âne, dont la paternité est bien accordée à Perrault, semble pourtant exister indépendamment de ses différentes réalisations et donc présenter une certaine autonomie par rapport au texte qui l'instaure. Mais comment voyage-t-elle d'une fiction précise à une autre ? Peau d'Âne étant le sujet de nombreuses versions⁵, il est difficile, voire impossible, de s'intéresser à toutes celles-ci. C'est pourquoi nous avons décidé de nous

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 372.

² *Ibid.*, p. 364.

³ *Ibid.*, p. 419.

⁴ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* [1988], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2017, p. 87.

⁵ Nous reviendrons plus longuement sur ce terme, Saint-Gelais en faisant un concept très précis dans sa théorie.

concentrer sur quatre d'entre elles, très différentes les unes des autres : la réécriture en prose d'un auteur anonyme (1781), le célèbre film de Jacques Demy (1970), l'autofiction de Christine Angot (2003) et une lettre critique également anonyme (mars 1694). Chaque chapitre traitera de l'une des quatre œuvres en appliquant le modèle théorique de Saint-Gelais. Comme ces versions appartiennent à des genres distincts, nous espérons que leur analyse permettra de donner une réponse, la moins approximative possible, à la question que Saint-Gelais se pose à la fin de *Fictions transfuges* : « Jusqu'à quel point les diégèses sont-elles indépendantes des matérialités signifiantes – texte, dessin, images animées, mise en scène... – à travers lesquelles nous nous les représentons¹ ? » Il s'agit d'une des trois directions que notre auteur n'a pas eu l'occasion d'aborder dans son enquête.

En d'autres termes, dans ce travail, nous réaliserons l'action inverse de celle de Saint-Gelais qui a tenté, dans son ouvrage théorique, « non pas de déterminer dogmatiquement ce qui relève ou non de la transfictionnalité, mais de soulever un certain nombre de questions qui surgissent dès lors qu'on s'interroge sur la nature, le statut et les limites de cette pratique² ». En ce qui nous concerne, nous chercherons à situer les quatre œuvres élues par rapport à tous ces questionnements, sans pour autant forcer les idées de l'auteur, et ensuite, à analyser les nombreux effets mis en lumière par une telle théorie de la circulation des textes.

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 533.

² *Ibid.*, p. 19.

Chapitre 1 : De Perrault à la version anonyme en prose

1. Préambule

En 1781 est éditée une réécriture en prose du conte « Peau d'Âne » de Charles Perrault. Bien que l'auteur de ce texte soit anonyme, il sera vite attribué à tort au célèbre conteur lui-même et supplantera l'original en étant réimprimé sans cesse à la place du conte en vers. Fidèle à Perrault, ce mystérieux auteur prend tout de même des libertés qui ne sont pas négligeables. Dans la nouvelle édition des *Contes* de Charles Perrault parue chez Champion en 2012, Tony Gheeraert emploie le terme *version* pour désigner cette mise en prose¹. Mais est-il réellement question d'une version transfictionnelle selon la définition de Saint-Gelais ? Si tel est le cas, de quel type de version s'agit-il ?

Dans *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Saint-Gelais établit qu'il y a version lorsque l'un des trois phénomènes suivants se produit : l'histoire initiale est racontée sous un nouvel angle, généralement via la perspective d'un autre personnage ; cette histoire (ou certains de ses épisodes) est interprétée différemment ; le cours de l'histoire est sensiblement modifié². Il faut savoir que les versions transfictionnelles peuvent fonctionner de deux manières distinctes : par réinterprétation des données empiriques de la fiction (qui produit une réinterprétation) ou par modification (qui produit un contrefictionnel). Lorsque les deux premiers phénomènes sont observables – un angle nouveau et une interprétation différente –, la version est une réinterprétation tandis que le troisième donne naissance à un contrefictionnel, néologisme qui simplifie l'appellation « contrefactuel de fiction³ ». Dans le cas de la réinterprétation, les opérations transfictionnelles n'affectent pas (ou peu) les données diégétiques initiales, mais adoptent une nouvelle perspective sur ces données. Les opérations de la modification, quant à elles, altèrent le matériau diégétique de manière plus ou moins conséquente⁴. De plus, alors que la réinterprétation produit une transfiction qui maintient, avec la fiction initiale, le principe de référence conjointe à un même monde fictif, la

¹ « Peau d'Âne en prose », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 357.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 139-140.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

modification, de son côté, donne lieu à une version qui réfère à un monde distinct de l'original¹.

2. Système réinterprétatif

2.1. La prosification

Comme nous venons de le mentionner, quand on se penche sur l'histoire de la source anonyme, on remarque que l'auteur n'hésite pas à remanier le conte de Perrault, ce qui n'est pas inhabituel – même si un conte est fixé par écrit, rien n'empêche des éditions ultérieures de le remanier². Toutefois, de prime abord, l'histoire reste globalement similaire à celle de l'original ; elle retrace les mêmes événements. La revisite présenterait donc le premier ou le deuxième phénomène transfictionnel. Que ce soit l'un ou l'autre, il est question d'une réinterprétation. Une certitude : à la première lecture, le cours de l'histoire ne semble pas être modifié. Il n'y a pas non plus de transvocalisation comme c'est le cas dans de nombreuses réinterprétations. Il s'agit toujours d'une voix anonyme qui raconte les événements, bien que cette dernière paraisse moins faire sentir sa présence que celle du XVII^e siècle. Dès lors, l'éclairage inédit le plus visible provient du passage du vers à la prose.

Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette distingue « les transpositions en principe (et en intention) purement *formelles* [...] des transpositions ouvertement et délibérément *thématiques*³ ». Les adverbes et parenthèses de la citation sont importants, la distinction étant surtout nécessaire pour l'analyse et la disposition ; mais les catégories ne sont pas étanches. La mise en prose, que Genette appelle « prosification », est classée dans la catégorie des transpositions formelles, qui ne modifient le sens que par accident. Elle est plus courante que la versification parce que davantage destinée à la consommation. En outre, les siècles passant et l'expression formulaire et versifiée s'amenuisant, le public préfère lire par lui-même, sans l'intervention d'un récitant pour assurer la transmission orale. C'est pourquoi le lecteur moyen est plus enclin à opter pour la prose⁴. Cependant, dans le cas de « Peau d'Âne »,

¹ *Ibid.*, p. 162.

² BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Pocket, 1999, p. 324.

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 293.

⁴ *Ibid.*, p. 303.

nous ne sommes pas face à une prosification rigoureuse, c'est-à-dire à une fidèle traduction en prose.

Gheeraert suggère que l'éditeur de la mise en prose a sans doute estimé que les vers de Perrault étaient difficiles à lire pour les enfants. Il ajoute que la prosification avait certainement pour but de supprimer les préciosités jugées superflues, ce qui a contribué au rapide succès du texte¹. Pourtant, dans la lettre qui précède le conte et qui est adressée à Madame la Marquise de L., Perrault se dresse contre les gens qui « ne souffre[nt], n'approuve[nt] et n'estime[nt] que le pompeux et le sublime² ». La notion de « trop pompeux » ne devait pas être la même au XVII^e et au XVIII^e siècle. Bruno Bettelheim est très clair là-dessus. Pour lui, seule la version originale de n'importe quel conte permet d'apprécier ses qualités poétiques³, les formes enjolivées et expurgées atténuant sa signification profonde.

2.2. L'expurgation

2.2.1. « Peau d'Âne » et Bettelheim

Il est évident que l'auteur anonyme n'a pas seulement touché au côté formel du conte. Il s'est permis d'ajouter des scènes inédites, de caractériser ses personnages et de motiver leur comportement. Ainsi, la réinterprétation ne vient pas seulement du passage à la prose. Il y a une tendance à l'expurgation plutôt flagrante. Commençons par le changement le plus significatif : la justification de l'inceste. Nous tenons à préciser que ce travail ne cherche en aucun cas à devenir une analyse psychanalytique de l'histoire de « Peau d'Âne », mais il nous paraît inconcevable de ne pas nous tourner un instant vers cette discipline pour aborder le sujet fondateur du conte. Afin de saisir l'ampleur de la question, nous allons nous pencher assez longuement sur le traitement de l'inceste dans le conte en vers, ce dernier défendant une vision de la responsabilité pour le moins particulière.

¹ « Peau d'Âne en prose », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 357-358.

² PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 139. Toutes les citations, qu'elles proviennent du conte en vers ou de celui en prose, renverront à cette édition.

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 36.

Contre toute attente, Bettelheim ne s'intéresse pas à « Peau d'Âne » dans son célèbre ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*¹. Nous aurions pensé qu'un conte dont le point de départ n'est rien d'autre que le crime intrafamilial le plus odieux aurait été incontournable, d'autant plus que le thème de l'amour incestueux a inlassablement inspiré les poètes². Bettelheim explique le choix de son corpus en ces termes : « J'ai donc décidé de limiter mon choix à quelques contes de fées encore populaires³ ». Malheureusement, nous devons nous contenter de cette justification un peu pauvre. Pourtant, « Peau d'Âne », dès sa version versifiée, est hors du commun. Certes, comme de nombreux contes de fées, il commence par la mort d'un parent : la mère. Néanmoins, très vite, le conte sort des sentiers battus pour diverses raisons. Pour commencer, la relation qui unit l'héroïne avec son agresseur est clairement annoncée : il s'agit de son père. Cette transparence s'oppose à la plupart des contes européens qui préfèrent dissimuler le lien entre les personnages⁴ dans l'espoir, probablement, d'amoindrir la portée de la faute. Ensuite, si on se base sur les théories de Bettelheim, les personnages des contes ne sont pas ambivalents : ils sont soit bons, soit méchants. Dans ce cas, le père de Peau d'Âne est censé incarner le mal puisqu'il n'a pas de scrupule à imposer une relation incestueuse à sa fille. Toutefois, à la différence des contes habituels, le méchant n'est ni rejeté ni tué. Il a l'occasion de se repentir et apparaît au mariage de sa fille en ayant simplement « purifié les feux dont son âme était embrasée » (p. 162). Cette ambiguïté correspond à ce que Bettelheim appelle un « conte amoral⁵ », où le bon n'est pas directement opposé au méchant. De toute évidence, Peau d'Âne (la généreuse) n'est pas opposée à son père (le méchant). Au contraire, le narrateur de Perrault termine le conte par cette morale :

Il n'est pas malaisé de voir
Que le but de ce conte est qu'un enfant apprenne
Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine
Que de manquer à son devoir ; (p. 163)

¹ Nous sommes consciente du fait que la personnalité et l'œuvre de Bettelheim sont controversées (cf. BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 13), mais cet ouvrage continue à faire autorité en matière de contes de fées.

² RANK, Otto, « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes », *Psychanalyse*, n° 18, 2010, p. 123, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2010-2-page-115.htm>

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Peau d'Ânesse », *art. cit.*, p. 514.

⁵ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 22.

Comme le souligne Frédéric Caumont dans son article « Peau d'âme. Enjeux psychiques de la séparation père-fille d'après le conte de *Peau d'âne* », si l'on suit cette recommandation morale (pas aussi morale qu'elle prétend l'être), la responsabilité n'incombe plus au roi, mais bien à sa fille¹. En d'autres termes, si Peau d'Âne avait succombé aux avances de son père, elle aurait été la méchante. Cette situation s'oppose aux idées de Bettelheim : « les adultes sont responsables de ce qu'ils font par colère ou par sottise, alors que les enfants ne le sont pas² ».

2.2.2. Une victime consentante

Le conte évoquant l'inceste de manière explicite, il est difficile de ne pas parler de l'œdipe de la fille³, plus connu sous le nom de complexe d'Électre, bien que Freud n'ait pas accepté cette identification à l'objet paternel. Avant tout, les rivaux et les rivales doivent être éliminés. Aussi, l'absence de la mère de Peau d'Âne est-elle la condition préalable pour l'inceste père-fille⁴. Le conte de Perrault semble excuser le désir du roi dans la mesure où, dans un premier temps, il ne regardait pas sa fille avec désir. À vrai dire, il ne regardait pas sa fille tout court. Seule la relation avec sa femme comptait. Ainsi, ce serait la promesse faite à la reine sur son lit de mort qui serait la véritable responsable. Cependant, le conte souligne que « l'infante seule était plus belle et possédait certains tendres appas [que] le roi remarqua *lui-même* » (p. 145). Selon Frédéric Caumont, ces vers évoquent la dimension sexuelle et sont la preuve que le roi ne cherche pas seulement à trouver une nouvelle épouse⁵. Peau d'Âne, quant à elle, resterait innocente parce qu'elle n'est pas consciente de ce qu'elle éveille dans les sentiments de son père. Mais en y regardant de plus près, la princesse ne se montre pas tellement opposée à la demande scandaleuse de son cher et tendre père comme le démontre Alain Viala dans son article « "Si *Peau d'Âne* m'était conté..." ou les frontières de la galanterie ». Pour lui, Peau d'Âne n'est pas « une oie toute blanche d'innocence⁶ » et il le prouve.

¹ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âme », *art. cit.*, p. 130-131.

² BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 113.

³ AQUIEN, Michèle, « Si Peau d'Âne m'était conté... Lecture psychanalytique du conte », *Le Journal des psychologues*, n° 262, 2008, p. 70, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-9-page-67.htm>

⁴ RANK, Otto, « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes », *art. cit.*, p. 118.

⁵ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âme », *art. cit.*, p. 135.

⁶ VIALA, Alain, « "Si *Peau d'Âne* m'était conté..." », *art. cit.*, p. 83.

Premièrement, il relève que, confrontée à l'amour extrême de son père, Peau d'Âne se sent tout bonnement « triste » (p. 145). La réaction paraît un peu faible face à une telle monstruosité. Qui dit agression extrême dit riposte extrême de la part de la victime : dégoût irrépressible, résistance sans faille, fuite immédiate, voire le suicide¹. Mais non, Peau d'Âne est triste et se lamente. Ensuite, Viala souligne qu'à cause de (ou grâce à) cet affront, elle devient une négociatrice exigeante puisqu'un étrange marchandage de désirs se met en place : « le désir coquet de la fille contre le désir sexuel du père² ». Si, jusque-là, la seule chose qu'on pouvait reprocher à Peau d'Âne était sa réaction estimée insuffisante, c'est à la vue de la robe couleur de la Lune qu'il devient manifeste que la tentation existe aussi chez la victime :

La princesse admirant ce merveilleux habit
Était à consentir presque *délibérée* ; (p. 147)

Alors que Viala estime que le récit de Perrault, « joue à frôler d'on ne peut plus près les frontières de la transgression³ », qui plus est en adoptant le registre humoristique, Caumont, de son côté, continue de soutenir la moralité du conte en le comparant à son homologue allemand « Allerleirauh ». Selon lui, une différence subtile, mais capitale, entre les deux versions vient de la demande de la reine mourante. Dans « Peau d'Âne », elle exige de son époux qu'il ne se remarie qu'à la condition que la nouvelle femme soit « plus belle, mieux faite et plus sage » (p. 144) qu'elle tandis que dans « Allerleirauh », la nouvelle femme doit être *aussi* belle qu'elle. Dans le premier conte, c'est donc le critère de la différence qui est retenu et dans le second, celui de l'identique. Par là même, si le roi de Perrault jette son dévolu sur sa fille, c'est parce qu'elle est vue comme surpassant la reine donc distincte⁴. Il n'est pas question pour la reine d'offrir sa fille à son mari. Pour Viala, mère et fille se ressemblent bien davantage et se retrouvent sur le terrain du narcissisme. Chaque dimanche, Peau d'Âne prend énormément de plaisir à se mirer vêtue de ses magnifiques robes reçues de son père incestueux. En ce qui concerne l'admiration de soi-même, la reine n'est pas en reste puisque toute parfaite qu'elle était, elle estime qu'aucune femme ne peut réellement la surpasser⁵ :

¹ *Ibid.*, p. 82.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âme », *art. cit.*, p. 140.

⁵ VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », *art. cit.*, p. 83.

Sa confiance et ses attraits
Lui faisait regarder une telle promesse
Comme un serment surpris avec adresse
De ne se marier jamais. (p. 144)

Certes, « Peau d'Âne » met en évidence l'évitement d'une situation incestueuse¹. Toutefois, le conte montre aussi (et surtout ?) « le plaisir extrême de frôler le risque extrême, seulement le frôler, mais le frôler quand même² ». Malgré l'envie de succomber à cet attachement incestueux, Peau d'Âne triomphe parce qu'elle a su se montrer courageuse en s'exposant « à la plus rude peine » – en résistant à la tentation ou en travaillant d'arrache-pied dans la métairie, tout dépend du point de vue. En ce qui nous concerne, la démonstration de Viala a tendance à nous convaincre. Cependant, en aucun cas nous n'estimons que Peau d'Âne soit responsable des sentiments abjects dont est envahi son père. Caumont, quant à lui, semble s'accrocher à une moralité qui pourtant, bat visiblement de l'aile. Cette phrase de Jean Bellemin-Noël résume parfaitement la situation : « Que son père l'aime jusqu'à vouloir l'épouser, tel est le drame, tel est le *souhait* de notre Princesse³ ». Quoi qu'il en soit, toutes ces difficultés contrœdipiennes trouvent une solution, notamment grâce à l'intervention de sa marraine-la-fée aux moments les plus critiques. Cette dernière veille constamment sur la destinée de l'infante en la conseillant et en lui rappelant que céder à un pareil amour serait une folie sans nom.

2.2.3. La peau de l'âne comme césure

La coquetterie de Peau d'Âne a donc failli avoir raison de son intégrité. La question de la parure est centrale. L'apparence physique est très importante pour la princesse qui « aim[e] à se voir jeune, vermeille et blanche » (p. 153). C'est pourquoi le revêtement de la dépouille de l'âne, qui s'accompagne de « vilaine crasse » (p. 151), est une terrible épreuve. Caumont parle même de « vécu dépressif⁴ ». Bien qu'éprouvant émotionnellement, ce moment est décisif. Il indique clairement le passage à la seconde partie du récit. Des changements d'ordre spatial, social et physique incombent à la

¹ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âne », *art. cit.*, p. 133.

² VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », *art. cit.*, p. 88.

³ BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "Peau d'âne" », *art. cit.*, p. 42.

⁴ CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âne », *art. cit.*, p. 135.

princesse¹. Désormais, ce n'est plus le père le méchant de l'histoire – même s'il reste responsable de la fuite –, mais les valets qui se moquent ouvertement de Peau d'Âne. Cette dernière ne pense plus du tout à céder à la tentation. Elle cherche seulement à survivre. L'histoire passe du château à la métairie où elle rencontre le prince. Cette première partie énigmatique cède la place à une partie beaucoup plus classique.

Toutefois, la seconde partie continue de faire évoluer une Peau d'Âne très maligne. Pour sortir de sa dépression, elle décide d'enfiler ses merveilleuses robes et sa plus belle toilette tous les dimanches et jours de fête. C'est en retrouvant sa condition de princesse que le prince la contemple par le trou de la serrure, prince qu'elle avait déjà admiré auparavant et qu'elle a vu la regarder. Peu naïve, elle prend l'initiative de mettre sa bague dans le gâteau qu'elle offre au prince pour qu'il puisse plus tard la reconnaître et cela, sans l'aide de sa marraine. Peau d'Âne gagne en maturité et devient moins attachée au côté matériel de son existence. En voyant le prince, elle dit :

« D'une robe de rien s'il m'avait honorée,
Je m'en trouverais plus parée
Que de toutes celles que j'ai. » (p. 154)

Quelle différence avec la Peau d'Âne du début, prête à plier face à l'infâme exigence de son père pour quelques morceaux de tissu brillant. Sa personnalité évolue véritablement. La métairie lui permet d'entrer dans ce que Bettelheim appelle la « période de croissance » commune à de nombreux contes de fées. L'héroïne connaît de graves ennuis, mais cette période est nécessaire puisqu'elle lui donne la possibilité d'instaurer une véritable distance physique et psychique avec son père incestueux. Comme le veut la tradition, commence une quête désespérément solitaire où les autres jouent un rôle secondaire qui facilite ou gêne sa démarche². Ensuite, Peau d'Âne rencontre le prince avec lequel elle se mariera. Paradoxalement, la vie de la princesse est donc plus heureuse dans cette deuxième partie, même si elle est contrainte de travailler comme souillon. Cette prise d'indépendance correspond pleinement à la tradition des contes des « épouses-animales » pour lesquelles recouvrer leur forme animale est synonyme de retrouver leur liberté³. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une véritable transformation dans « Peau d'Âne »,

¹ AQUIEN, Michèle, « Si Peau d'Âne m'était conté... Lecture psychanalytique du conte », *art. cit.*, p. 68.

² BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 304.

³ CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Peau d'Ânesse », *art. cit.*, p. 507.

c'est grâce à la peau de l'animal que la princesse est enfin libérée des révoltantes amours de son père.

Selon Bettelheim toujours, « il n'est pas possible de se libérer de l'impact de ses parents et des sentiments qu'on éprouve pour eux en fuyant la maison familiale¹ ». Or le conte dit au moment du mariage :

Le père de l'épousée,
Qui d'elle autrefois amoureux
Avait *avec le temps* purifié les feux
Dont son âme était embrasée.
Il en avait banni tout désir criminel,
Et de cette odieuse flamme
Le peu qui restait dans son âme,
N'en rendait que plus vif son amour paternel. (p. 162)

Il est évident que si Peau d'Âne ne s'était pas enfuie loin de son père, ce dernier n'aurait pas retrouvé ses esprits au profit de son amour paternel et aurait fini par l'épouser, qu'elle le veuille ou non. Dans le conte en vers, la question de l'inceste est donc traitée de manière nuancée, voire ambigüe, ce qui a donné lieu à des interprétations très différentes les unes des autres.

2.2.4. L'inceste comme problématique centrale

L'auteur de la version en prose a trouvé nécessaire de censurer certains passages du conte original, jugés contraires à la morale. Pourtant, Perrault était un courtisan de la cour de Louis XIV qui écrivait des histoires à l'usage des princes, des « gens de qualité ». En France, à cette époque, l'inceste entre père et fille est un sujet très tabou². Pourquoi prendre le risque de choquer ses lecteurs en traitant de l'inceste ? Bettelheim soutient que « tout vient de ce qu'il ne prenait pas ses histoires de fées au sérieux et qu'il pensait surtout aux vers aimables ou moralisateurs qui concluaient chacune d'elles³ ». Perrault, pour amuser ses lecteurs, tournerait en dérision les contes qu'il écrit, d'où le ton humoristique. Néanmoins, dans la préface du recueil de ses contes⁴, qui apparaît dans les

¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 313.

² VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », art. cit., p. 82.

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 345.

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), op. cit., p. 89-95.

éditions postérieures à 1694, le conteur se défend en disant que « [les pièces du recueil] renferm[ent] une morale utile et que le récit enjoué dont elles [sont] enveloppées n'[a] été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit » (p. 89). Il souligne donc l'utilité de ses contes.

De plus, il ne faut pas oublier que Perrault a déclenché la querelle des Anciens et des Modernes qui a marqué la France à la fin du XVII^e siècle. Chef de file du mouvement des Modernes, il est provocateur et joue de la polémique. Dans la préface des contes, il tente d'ailleurs de « satisfaire » les Anciens en comparant la fable de Psyché avec le conte de « Peau d'Âne ». Mais très vite, il discrédite la fable en prétendant que sa morale est « impénétrable » (p. 92). La fin de la préface est plus audacieuse :

J'aurais pu rendre mes contes plus agréables en y mêlant certaines choses un peu libres dont on a accoutumé de les égayer ; mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance. (p. 94)

D'après Tony Gheeraert, la pique viserait La Fontaine qui avouait franchement dans sa préface que ses contes étaient « un peu libres » et même « licencieux ». Malgré cela, on pourrait quand même arguer la mauvaise foi de Perrault. Comment peut-il croire que l'histoire d'un père qui tombe follement amoureux de sa fille, sous prétexte qu'elle « possède de tendres appas », ne puisse pas blesser la pudeur ? D'autant plus que la victime se voit être tentée par cette monstrueuse demande. Apparait toute l'ambiguïté de Perrault. Même s'il sous-entend à plusieurs reprises dans son récit que Peau d'Âne éprouve, elle aussi, des sentiments inadéquats envers son père, en fin de compte (et de conte !), la morale est sauve et l'inceste clairement condamné. Certes, tout comme sa Peau d'Âne, Perrault n'est pas une « oie toute blanche d'innocence », mais il faut bien admettre que ses contes ne sont pas aussi coquins et licencieux que ceux de son rival La Fontaine.

Quelle que soit la véritable raison du choix du sujet, le fait est qu'au XVIII^e siècle, on n'a plus trouvé de bon ton qu'un père brûle de désir pour sa fille. La violence, la cruauté et l'amoralité ne plaisent plus. C'est pourquoi il est courant, au siècle des Lumières, que les contes fassent l'objet de réappropriations et de détournements

édulcorés afin de socialiser le jeune lecteur de manière édifiante et moralisatrice¹. Aujourd'hui, le conte de Perrault nous choque peut-être davantage encore parce que les progrès de la psychologie et l'attention de plus en plus grande portée à l'enfance, telle que les préoccupations relatives aux droits de l'enfant, ont rendu le crime de l'inceste encore plus insupportable qu'auparavant².

2.2.5. Une expurgation ratée

L'auteur de la version anonyme a donc tenté d'atténuer la portée de l'inceste en lui apportant une justification : le roi est tenu d'engendrer un héritier pour le bien de l'État. Dès lors, il serait pieds et poings liés. Il faut tout de même noter que le roi est prêt à tout pour assouvir son désir incestueux. Il épousera sa fille coûte que coûte. Par exemple, il est le premier à donner tous les diamants et rubis de sa couronne pour fabriquer la robe couleur du soleil. D'autre part, comme dans le récit original, la reine « avait exigé ce serment, pensant bien que, ne croyant pas qu'il fût au monde personne qui pût l'égaliser, c'était s'assurer que le roi ne se remarierait jamais » (p. 360). La promesse apparaît donc comme une bonne excuse, mais qui n'est pas très honnête. Cette tentative de justification se rapproche de ce que Genette appelle la « motivation³ ». Il s'agit de l'aspect positif de la transmotivation, procédé majeur de la transformation sémantique qui répond à la question *pourquoi* ? Dans le cas de la motivation simple, il n'y a pas substitution, mais bien introduction d'un motif qui n'était pas présent dans l'hypotexte ou qui n'était simplement pas mentionné. En ce qui concerne la prosification de « Peau d'Âne », le nouveau motif appartient au domaine politique, qui est réputé superficiel en comparaison avec le plan passionnel, qui, au contraire, serait plus profond⁴. Cette réputation pourrait expliquer notre manque d'adhésion au nouveau motif.

Selon nous, cette parade n'a pas du tout légitimé l'inceste. À l'inverse, elle a aggravé les choses du point de vue de la moralité. Si on pouvait encore imaginer dans l'histoire première que le mariage entre Peau d'Âne et son père ne serait jamais consommé (malgré, il est vrai, quelques pulsions sexuelles sous-entendues), l'obligation

¹ *Ibid.*, p. 69-70.

² BARUS-MICHEL, Jacqueline, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 3, 2007, p. 212, URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2007-1-page-209.htm>

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 457.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

de donner naissance à une descendance masculine impose une relation sexuelle. Dans *Le berceau des dominations*, Dorothée Dussy, anthropologue française et directrice de recherche au CNRS, fait part de ses recherches et réflexions sur les mécanismes complexes de l'inceste au sein de familles françaises. Après avoir interviewé un certain nombre d'« incesteurs », pour reprendre son appellation, elle arrive à la conclusion sarcastique suivante : « Il serait injuste de considérer l'incesteur comme un violeur, lui qui a, justement, à cœur de laisser ses filles indemnes de toute défloration et qui veille précisément à éviter le coït¹ ». À en croire ses dires, inceste et viol ne font pas bon ménage. Évidemment, Dorothy Dussy n'est pas contemporaine à l'auteur anonyme du conte et l'anthropologie a beaucoup évolué depuis ses débuts. Néanmoins, il nous semble tout de même pertinent d'appliquer son raisonnement au conte en prose et, par là même, d'inférer qu'en s'accouplant avec sa fille, le père de Peau d'Âne, en plus d'être incestueux, deviendrait un violeur, ce qui va à l'encontre du devoir du père, à savoir protéger à tout prix l'enfant contre les dangers du monde extérieur².

Outre cette expurgation somme toute ratée, beaucoup de scènes sont ajoutées afin de rendre les événements et les personnages plus moraux. Pour commencer, ce sont les grands de l'État qui viennent trouver le roi pour le presser de se remarier. On précise même que cette proposition « lui fit répandre de nouvelles larmes » (p. 360). Ce n'est donc pas le roi qui, un beau matin, se réveille dépourvu de toute tristesse et qui part à la conquête d'une nouvelle femme. Ces mêmes personnes, subtilement, émettent l'idée selon laquelle le roi épouse sa fille, s'il veut absolument tenir la promesse faite à sa défunte femme. « Malheureusement » (p. 361), le roi est du même avis. Ensuite, pendant que Peau d'Âne fuit le château et cherche un endroit où loger, les gens font preuve de charité et lui donnent à manger. En outre, les moqueries ne durent que *les premiers jours* et, cerise sur le gâteau, la fermière prend Peau d'Âne sous sa protection. Cette dernière devient plus humble dans la scène de la fontaine, inexistante dans l'histoire initiale. Par ailleurs, les parents du prince se tracassent encore plus pour leur enfant et sont prêts à sacrifier tout ce qu'ils ont pour le soigner. Le prince, de son côté, est plus amoureux que jamais (« il baisa mille fois cette bague » (p. 368) ; « [Peau d'Âne] parut d'une beauté si

¹ DUSSY, Dorothée, *Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1, Marseille, La Discussion, 2013, p. 75.

² BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 310.

ravissante, que le prince [...] se mit à ses genoux » (p. 370)). De même, Peau d'Âne le chérit d'un amour véritable. Enfin, c'est l'infante elle-même qui souhaite inviter son père au mariage déclarant qu'elle ne peut pas épouser le prince sans son consentement. Pour couronner le tout, le roi a oublié son amour pour sa fille et a épousé une reine fort belle, veuve de surcroît.

2.3. Le changement de ton

Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes. Cependant, revenons sur le ton humoristique que relève Viala dans le conte de Perrault. Le narrateur n'hésite pas à s'impliquer pour commenter certaines situations : « j'oubliais de dire en passant » (p. 153), « j'en ferais serment » (p. 157). Il se montre souvent ironique, voire moqueur. En guise d'exemple, le roi pleure tellement sa défunte femme qu'on juge qu'il veut « sortir d'affaire » (p. 144). D'ailleurs, son deuil ne dure que quelques mois alors que « jamais un mari ne fit tant de vacarmes » (p. 144). On peut dire qu'il s'en remet assez vite. Viala repère également une touche d'humour dans l'intervention du casuiste qui est censé raisonner le roi¹. On y a aussi vu une critique adressée aux jésuites, ces moralistes étant pour la plupart corrompus². Mais qui aurait l'audace de montrer quelque réticence face au projet, aussi fou soit-il, d'un roi si puissant ? Pour finir, la scène de la recherche de Peau d'Âne illustre le style équivoque de Perrault :

La princesse ainsi travestie
De chez la sage fée à peine fut sortie,
Pendant la fraîcheur du matin,
Que le prince qui pour la fête
De son heureux hymen s'apprête,
Apprend tout effrayé son funeste destin.
Il n'est point de maison, de chemin, d'avenue,
Qu'on ne parcoure promptement,
Mais on s'agite vainement
On ne peut deviner ce qu'elle est devenue. (p. 150)

¹ VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », *art. cit.*, p. 82.

² PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 145.

Tout ce remue-ménage paraît plutôt grotesque. Le bonheur immodéré du roi face à ce mariage incestueux est insensé. Pourtant, ce n'est qu'à partir du moment où il se rend compte de la fuite de sa fille qu'il est *effrayé*, lui qui n'avait pas une once de remord auparavant. On imagine très bien l'agitation environnante, les allées et venues incessantes, les rapports négatifs des chercheurs sur la situation... Et finalement, « on ne peut deviner ce qu'elle est devenue ». Cette conclusion est risible vu le branle-bas de combat ambiant.

Mais visiblement, moralité et rire ne vont pas ensemble. La version en prose est tout sauf comique. Le narrateur essaie de justifier ou de modifier tous les éléments absurdes. De ce fait, la réinterprétation ne viendrait-elle pas de ce changement de ton plutôt que de l'expurgation ? et la tentative expurgatoire serait-elle dès lors une conséquence de ce ton très (voire trop) sérieux ? À l'inverse du récit de Perrault, le narrateur de la prosification ne fait presque jamais sentir sa présence. Il a l'air de rester neutre. Comparons les extraits qui portent sur le moment où Peau d'Âne doit faire un gâteau pour le prince et y met la bague :

En vers	En prose
<p><i>On dit qu'en travaillant un peu trop à la hâte, De son doigt par hasard il tomba dans la pâte Un de ses anneaux de grand prix ; Mais ceux qu'on tient savoir le fin de cette</i> <i>[histoire,</i> Assurent que par elle exprès il y fut mis : Et <i>pour moi</i> franchement, <i>je</i> l'oserais bien <i>[croire,</i> Fort sûr, que quand le prince à sa porte aborda Et par le trou la regarda, Elle s'en était aperçue. Sur ce point la <i>femme</i> est si drue, Et son œil va si promptement, Qu'on ne peut la voir un moment, Qu'elle ne sache qu'on l'a vue. (p. 157)</p>	<p><i>Quelques auteurs</i> ont assuré que Peau d'Âne, au moment que ce prince avait mis l'œil à la serrure, les siens l'avaient aperçu ; [...] En travaillant, soit de <i>dessein ou autrement</i>, une bague qu'elle avait au doigt tomba dans la pâte, s'y mêla ; (p. 367-368)</p>

Le narrateur de Perrault utilise le « je » pour marquer son accord avec « ceux qu'on tient savoir le fin de cette histoire ». En outre, il profite de l'occasion pour faire un petit commentaire taquin à propos de la ruse des femmes en général. *A contrario*, le narrateur prosificateur garde de la distance avec les événements qu'il raconte. Il ne donne en aucun cas son avis et s'en tient à rapporter les propos de *quelques auteurs*. Ainsi, les événements de l'histoire sont les mêmes, mais le récit est très différent.

La réinterprétation tonale ne porte pas uniquement sur cet épisode précis, mais sur l'ensemble de l'histoire. Par exemple, tout au long du récit, la version prosifiée insiste (parfois lourdement) sur la vertu, tant celle de la princesse, de l'âne, ou de la fuite... Même dans l'épître qui précède le conte et qui est destinée à Mlle Éléonore du Lubert, il en est question (« La solide vertu, c'est des dons le plus grand¹ »). Ce ton extrêmement sérieux, présentant toujours des accents moraux, se teinterait peut-être d'une autre couleur. Comme nous l'avons déjà dit, tout élément que le texte premier rend comique par les commentaires du narrateur ou par l'absurde de la situation devient pour le moins tragique dans la prosification. Alors que dans la première version, elle est juste triste suite à la demande de mariage de son père, dans la seconde, Peau d'Âne, vertueuse et pudique à souhait, est « affligée » (p. 363), « manque de s'évanouir à cette horrible proposition » (p. 361), « est outrée d'une vive douleur » (p. 362), considère ce mariage qu'elle déteste comme un « crime indigne » (p. 363)...

Un autre exemple tout aussi éloquent est la réaction de la princesse face à la robe couleur de la Lune. Dans la version originale, elle est prête à accepter la demande délibérément tellement la robe est grandiose, tandis que dans le récit de la mise en prose : « L'infante, plus charmée de cette superbe robe que des soins du roi son père, s'affligea immodérément lorsqu'elle fut avec ses femmes et sa nourrice » (p. 363). Il est clair que la revisite tente d'atténuer l'émerveillement de Peau d'Âne vis-à-vis du dévouement de son père à son égard, voire de l'étouffer complètement. Il ne faudrait pas que le conte soit indécent. Mais à trop chercher la gravité, le ton ne soulignerait-il pas justement l'existence de quelque chose à cacher ? La question se posait déjà en ce qui concerne la légitimation de l'inceste : soit l'auteur de la version en prose, de toute bonne foi, a cru bien faire en ajoutant la nouvelle exigence (ce dont nous doutons), soit il a simplement fait preuve

¹ « Peau d'Âne en prose », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 359.

d'hypocrisie, pour qu'on ne puisse pas lui reprocher la demande incestueuse alors qu'il avait bien en tête ses conséquences désastreuses. Ce même raisonnement s'applique pour le ton employé qui tente de dissimuler le côté outrageant du conte sans vraiment y parvenir.

La réinterprétation, « davantage sans doute que les autres opérations transfictionnelles, rend sensible l'effet de retour qu'elle exerce sur le récit initial, qui se trouve exposé malgré lui à une relecture passablement troublante¹ ». Il est donc légitime de se demander quel ton est le plus approprié pour raconter l'histoire de Peau d'Âne. La version en prose a souvent gardé les mêmes mots, directement repris du conte en vers, mais ceux-ci prennent une coloration différente. Par exemple, aussi bien dans l'original que dans la version apocryphe, « la peau [de l'âne] fut galamment accordée/apportée » (p. 149/p. 364). Toutefois, l'interprétation de *galamment* n'est pas la même. Dans le texte premier, l'adverbe rend la scène ridicule parce qu'elle s'oppose directement à l'aplomb de la marraine-la-fée :

« Demandez-lui la peau de ce rare animal,

[...]

Vous ne l'obtiendrez pas, ou je raisonne mal. » (p. 149)

Le roi, sans le savoir, semble faire un pied-de-nez à « cette fée [qui] était bien savante » (p. 149). Dans la prosification, il n'en est rien. Tout d'abord, c'est la princesse qui pense que son père ne pourrait jamais se résoudre à sacrifier son âne. De plus, le roi ne se précipite pas pour tuer son animal adoré : il est d'abord étonné, puis seulement après, le « pauvre » (p. 363) âne est abattu. À la vue de cette effroyable peau, la princesse déchire ses cheveux et meurtrit ses belles joues. Ces mutilations ne trouvent absolument pas de résonance dans le conte en vers. Pour le coup, *galamment* prend une teinte mélodramatique.

Nous l'avons dit, le ton humoristique du narrateur original est surprenant puisque l'inceste est d'ordinaire un sujet tragique et non plaisant². De la sorte, le récit a tendance à prêter à confusion. Pour le désigner, nous avons envie de dire « la version de Perrault ». Dans certains cas, Saint-Gelais considère qu'il est justifié de parler d' « interprétation

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 156.

² BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 33.

initiale », même s'il qualifie cette implication de « retorse¹ ». De ce point de vue, « Peau d'Âne » de Perrault proposerait, déjà, une interprétation du personnage éponyme, comme si ce dernier bénéficiait d'une réalité indépendante. Saint-Gelais explique :

C'est qu'une version transfictionnelle ne se donne pas comme la version d'un texte, mais bien comme celle *d'une histoire*. [...] Du coup, elle fait rétrospectivement du texte initial *une autre* version de cette histoire, une version à laquelle son antériorité ne procure aucun privilège ontologique².

La note de bas de page qui accompagne ses propos sur l'interprétation initiale est primordiale dans le cas de notre conte. Elle affirme que l'existence d'une littérature antérieure ne dément en rien le caractère premier du texte. L'antériorité dont il est question n'est pas une antériorité hypertextuelle, mais plutôt une « autonomie similaire à celle dont bénéficient les êtres réels par rapport aux divers énoncés qui peuvent y référer³ ». Malgré les nombreuses sources dont Perrault s'est inspiré (cf. l'introduction de ce travail), son conte « Peau d'Âne » est donc bien le texte initial, mais n'en est pas moins une version réinterprétante que la prosification anonyme.

3. Système contrefictionnel

Nous avons débuté l'analyse par le principe selon lequel la réinterprétation provenait du passage du vers à la prose et du changement de ton narratif. Mais que se passe-t-il si l'on envisage cette version expurgée comme un contrefictionnel du conte de Perrault ? Alors qu'à première vue, le cours de l'histoire ne semblait pas modifié, après un examen plus en profondeur, nous n'en sommes plus tout à fait convaincue. Les modifications sont trop importantes pour être seulement le résultat d'une interprétation nouvelle. D'après Saint-Gelais, « les contrefictionnels effectuent une révision de l'intrigue originale, en imaginant ce qu'elle aurait pu être si, à tel ou tel point, elle avait pris une direction différente⁴ ». Effectivement, la prosification ne fait pas que jeter un éclairage nouveau sur l'histoire de Perrault. Il existe trois opérations contrefictionnelles : l'addition, la soustraction et la substitution.

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 159.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 181.

3.1. L'addition

L'addition implique la greffe de nouveaux éléments qui conduit à la révision de l'histoire originale. Il semblerait que cette définition s'applique aux nombreuses interpolations que nous avons épinglées précédemment. Cependant, Saint-Gelais précise : « une addition sera tenue pour un contrefictionnel lorsque la mention de l'élément fictif en question aurait été pertinente dans le texte original, d'où son absence sera donc interprétée non comme une discrétion du récit, mais comme signifiant l'inexistence de l'élément dans l'univers fictif¹ ». Ce critère de pertinence sur lequel repose l'inclusion ou l'exclusion du nouvel élément nous dérouté parce qu'il nous parait se baser sur une grande part de subjectivité. Saint-Gelais ne faisant pas mention d'un protocole concret à respecter, d'une marche à suivre explicite, le seul moyen de déterminer si un élément est pertinent, c'est de recourir au jugement du destinataire des textes, qui n'est autre que le lecteur. Ainsi, la validation de la greffe est laissée à l'appréciation des lecteurs. Pourtant, il est bien dit que ces derniers ne peuvent pas arbitrer les problèmes de légitimité soulevés par une transfiction seulement en fonction du contenu des textes, mais qu'ils doivent aussi tenir compte de l'identité et de l'autorité respectives de leurs auteurs². Toutefois, les lecteurs de tous les jours ne sont pas conscients de ces trois éléments, ce qui rend leur verdict irrecevable.

Par conséquent, qui est vraiment apte à décider objectivement de la validité d'un élément nouveau dans le monde fictif mis à part l'auteur original ? Cette personne existe-t-elle ? Uri Margolin, se questionne de la sorte à propos de l'autorité fictionnelle conférée au texte initial et à son auteur :

Est-ce que l'auteur d'un texte premier peut affirmer, par exemple, qu'il ou elle est seul(e) à savoir comment sont [ses créatures] et à connaître toute l'histoire de leur vie, de telle sorte que les ajouts ou les suites à cette histoire, produits par d'autres auteurs qui signent les textes de leurs propres noms, n'ont d'entrée de jeu aucune « validité » ? Et que peut signifier « n'avoir aucune validité » dans ce contexte³ ?

¹ *Ibid.*, p. 169.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ MARGOLIN, Uri, « Characters and Their Versions », *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Călin-Andrei Mihailescu et Walid Hamarneh (dir.), Toronto, University of Toronto Press, coll. « Theory/Culture », 1996, p. 117-118, cité dans *Ibid.*, p. 449.

Nous approuvons son questionnement. Instinctivement, nous répondrions par l'affirmative. Bon gré mal gré, nous faisons partie d'une société qui est obsédée par la prééminence de l'auteur, ce que Saint-Gelais ne cesse de répéter dans son ouvrage. Dans cette culture, il est logique que le père d'une œuvre, son géniteur, soit le plus à même de connaître parfaitement le monde fictif qu'elle renferme. Faire fi de cette affirmation est pratiquement impossible, ce qui explique que la fiction paraisse bornée par le texte qui la met en place, donc par son auteur¹. Néanmoins, à la différence du monde réel, les mondes fictifs sont inévitablement incomplets². L'auteur original n'a pas pu tout dire. On peut donc adjoindre quantités de nouvelles propositions sans le contredire formellement³. Mais ces adjonctions ne sont pas forcément une bonne idée. Pavel se demande s'il ne faut pas justement s'abstenir d'ajouter au monde fictionnel des faits et des lois auxquels le texte ne fait pas allusion et plutôt l'épurer de tout ce qui n'est pas décrit ou suggéré sans ambiguïté⁴. La question de la primauté de l'auteur ne risque pas de s'éteindre de sitôt.

Toujours est-il que, en suivant la définition des additions transfictionnelles, certains des ajouts que nous avons relevés dans le conte en prose (et leurs conséquences) sont des contrefictionnels tandis que d'autres ne le sont pas. En premier lieu, l'exigence de la reine de donner à l'État des successeurs aurait été valable dans l'histoire préalable, ce qui en fait une addition contrefictionnelle. Le remariage du père avec la reine veuve est, quant à lui, plus inattendu. Dans la version de Perrault, le roi est un personnage orgueilleux et rigide, qui n'aurait, sous aucun prétexte, manqué à sa promesse d'épouser une princesse « plus belle et mieux faite » que sa défunte femme. Des secondes noces n'auraient jamais pu avoir lieu. À l'inverse, dans la prosification, le père de Peau d'Âne est beaucoup plus raisonné (parce qu'une telle promesse n'est pas tenable), ce qui justifie qu'il trahisse, en quelque sorte, sa première épouse. Les deux rois étant trop différents, le remariage n'est pas un contrefictionnel. Ensuite, l'amour véritable et réciproque entre le prince et Peau d'Âne n'est pas rapporté aussi rapidement dans la version de Perrault, mais rien ne le contredit. Il peut donc être considéré comme un contrefictionnel.

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 50.

² Il n'y a pas de consensus à propos de la thèse de l'incomplétude ; certains la réfutent tandis que d'autres y adhèrent comme c'est le cas de Thomas Pavel.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 51.

⁴ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 175.

Finalement, la scène de la fontaine est complètement inédite et mystérieuse ; elle instaure une modification notable. Peau d'Âne retrouve enfin un peu de joie en se baignant dans l'eau claire, élément féminin par excellence¹. C'était aussi le cas lorsqu'elle se mirait dans le miroir, vêtue de ses somptueuses robes, mais désormais le luxe a disparu. Il ne s'agit plus seulement de retrouver sa prestigieuse condition d'antan ; elle redevient propre, pure. Alors que dans l'histoire initiale, la césure a lieu lorsque Peau d'Âne s'affuble de la peau de l'animal, dans ce cas, c'est le moment de la fontaine qui est déterminant. Il nous paraît peu probable que le conte d'origine ait pu comporter en son sein deux événements aussi décisifs. C'est pourquoi la scène de la fontaine n'est pas contrefictionnelle.

3.2. La soustraction

La soustraction, quant à elle, ne peut pas aboutir à une version contrefictionnelle. En effet, de manière générale, « les propriétés [présentes dans l'original] ne sont pas tant défalquées que tuées, de sorte que le fait de ne pas les inclure *dans le récit* n'entraîne pas leur absence *de la fiction*, en vertu d'une autorisation tacite faite au lecteur d'injecter les éléments "manquants", qui seraient en fait implicitement présents² ». En d'autres termes, tous les éléments de la fiction première se retrouvent impérativement dans les nouveaux mondes qui en découlent. Toutefois, Saint-Gelais soutient que certains silences narratifs équivalent tout de même à une élimination de la diégèse qui tend vers une suppression contrefictionnelle³.

Dans la version en prose de « Peau d'Âne », il y a très peu de soustractions, mais deux d'entre elles retiennent quand même notre attention. La première se trouve au tout début du récit. Le narrateur n'évoque pas les exploits de guerre du roi ni les vertus et les beaux-arts de ses États. Cette suppression n'est pas un contrefictionnel puisque, même si ces attributs ne sont pas repris dans le récit, ils ne sont pas incompatibles avec la version prosifiée. Il est tout à fait plausible qu'ils soient présents dans la fiction et juste tus. Il en va de même lorsque les femmes tentent de rendre leurs doigts plus minces pour qu'ils rentrent dans la bague et ainsi épouser le prince. La version de 1781 ne développe

¹ CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Peau d'Ânesse », *art. cit.*, p. 512.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 170.

absolument pas cette scène qui, dans le conte de Perrault, donne pourtant lieu à un récit rocambolesque très amusant. L'auteur anonyme a préféré la résumer en une phrase : « Mais elles eurent beau toutes s'amenuiser les doigts, aucune ne put mettre la bague » (p. 369). Certes, les détails manquent, mais rien ne dit que les femmes de la prosification n'ont pas, elles aussi, eu recours aux mêmes stratagèmes relatés par Perrault. Il ne s'agit donc pas non plus d'une soustraction contrefictionnelle.

3.3. La substitution

Les substitutions, opérations mixtes, sont davantage présentes. Certaines péripéties que nous avons considérées comme des ajouts paraissent plutôt être le fruit d'une substitution. C'est le cas, par exemple, du changement de comportement des valets de la métairie et de l'invitation au roi pour le mariage de Peau d'Âne. Une scène qui mérite davantage d'attention est le moment où l'infante voit le prince pour la première fois. Alors que, dans le conte en vers, elle l'aperçoit avant qu'il ne la contemple un jour qu'il revenait de la chasse, dans la version prosifiée, elle le voit par sa petite fenêtre lorsqu'il l'espionne par le trou de la serrure. Ainsi, on supprime la première rencontre et on ajoute l'observation par la fenêtre. L'opération est-elle contrefictionnelle ? Difficile à dire. Peau d'Âne peut voir le prince par la fenêtre et l'avoir déjà vu dans la forêt. L'un n'empêche pas l'autre. Néanmoins, une première fois est unique, ce qui amènerait plutôt à conclure que la scène de la fenêtre n'existe pas dans l'univers fictif original, donc qu'il s'agit bien d'une substitution contrefictionnelle.

3.4. L'épaississement diégétique de la magie

Une modification plus compliquée à catégoriser est l'emploi de la magie par la marraine-la-fée. Viala qualifie cette dernière de « directrice de conscience¹ ». C'est elle qui énonce en premier lieu l'interdit de l'inceste à Peau d'Âne, assurant ainsi son rôle de parent substitutif² :

« Votre père, il est vrai, voudrait vous épouser ;
Écouter sa folle demande
Serait une faute bien grande, » (p. 146)

¹ VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », *art. cit.*, p. 85.

² CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âme », *art. cit.*, p. 133.

Dans un premier temps, ses conseils ne sont pas très efficaces, même si elle en vient finalement à la solution salutaire du déguisement et de la fuite. Ses échecs sont dus à la victoire du merveilleux technique, rationnel et humain sur le merveilleux magique. La fée sous-estime les prouesses techniques et est persuadée qu'il est impossible que le roi réalise les souhaits complètement fous de sa fille. De la même manière, elle n'estime pas à sa juste valeur le pouvoir de l'amour¹, d'où le sacrifice inespéré de l'âne. Le roi ne tergiverse pas une seule seconde et fait tuer l'animal sur le champ, aussi merveilleux soit-il : « La peau fut galamment *aussitôt* accordée que l'infante l'eut demandée. » (p. 149). Symboliquement, on tue la magie, peut-être devenue inutile puisque c'est mort et dénué de tout pouvoir magique que l'âne sera d'une grande aide pour la princesse.

Dans le conte en vers, la fée est en réalité bien peu féérique. Sa magie intervient seulement pour jeter un sort à la cassette qui contient les affaires de Peau d'Âne afin qu'elle suive le même chemin que la princesse. Dans la version en prose, la fée surtout et, dans une moindre mesure, sa magie gagnent en épaisseur diégétique. Tout en suivant le fil de l'histoire initial, la marraine se voit dotée d'un nom, d'une personnalité et d'une histoire. Dorénavant, elle se prénomme la Fée des Lilas et elle peut éprouver de la honte ainsi que de la colère. Par conséquent, elle devient un personnage plus présent : elle continue, bien sûr, de conseiller Peau d'Âne ; cette dernière embrasse mille fois sa marraine et la prie de ne pas l'abandonner ; lorsque le personnel du roi est en quête de la princesse, la Fée des Lilas la protège en la rendant invisible aux plus habiles recherches ; à la découverte de la beauté qui se cachait sous la peau de l'animal, elle descend du plafond dans un char fait de branches et de fleurs de son nom, pour raconter l'histoire de l'infante ; la marraine, « qui présidait à tout » (p. 371), fait en sorte que l'invitation au mariage envoyée au père de Peau d'Âne ne stipule pas le nom de l'épousée, à cause des conséquences qui en résulteraient.

Ces épaisissements diégétiques ressemblent beaucoup à des additions contrefictionnelles puisqu'ils sont inexistant dans l'univers fictif initial, mais y auraient été pertinents. Néanmoins, la définition d'une addition se rapproche volontiers d'un effet du phénomène de recentrement, à savoir « "rendre présent" ce qui était originellement en

¹ PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 147 ; 149.

périphérie¹ ». Selon Saint-Gelais, un recentrement voit le jour quand un personnage secondaire reçoit une promotion, voire accède à l'existence fictive². Cette notion est du côté de la réinterprétation et implique un réaménagement parfois assez considérable de l'histoire initiale. Certes, dans ce cas, il ne s'agit pas tout à fait d'un recentrement puisque les ajouts ne se trouvent pas en périphérie, mais sont complètement absents du récit de Perrault. De plus, il n'y a pas de véritable changement de perspective dont découle le recentrement. Cependant, il est indéniable que le rôle de la marraine-la-fée prend de l'importance.

Aussi, l'interprétation nouvelle consisterait-elle en une volonté de répondre davantage aux codes du conte de fées. Il y a enchantement de la version de Perrault, la marraine devenant une véritable puissance magique. Par ailleurs, la version en prose se termine par cette phrase, qui fait écho au traditionnel « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » : « mais l'amour des deux époux durerait encore, tant ils s'aimaient, s'ils n'étaient pas morts cent ans après » (p. 372). Cette fin rappelle davantage le genre du conte que celle de Perrault qui conclut non pas à l'aide d'une morale, mais de cinq, si on en croit Viala : « il faut s'attacher à son devoir ; la vertu est toujours récompensée ; un amour fou n'entend jamais raison ; une femme supporte tout pour avoir de beaux habits ; toute femme se croit belle³ ». La marraine de la prosification se sert de la deuxième morale pour encourager Peau d'Âne à s'enfuir : « lorsqu'on sacrifie tout à la vertu ; les dieux savent en récompenser » (p. 364). Cette dernière se substitue à l'adage « quand on fait le bien on ne doit jamais craindre » (p. 149) du conte initial. Bien que l'idée générale soit semblable, l'intervention des dieux correspond plus au conte merveilleux qui est souvent

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 144.

³ VIALA, Alain, « "Si Peau d'Âne m'était conté..." », *art. cit.*, p. 84 :

1. Que le but de ce conte est qu'un enfant apprenne

Qu'il vaut mieux s'exposer à la plus rude peine

Que de manquer à son devoir ;

2. Que la vertu peut être infortunée,

Mais qu'elle est toujours couronnée ;

3. Que contre un fol amour et ses fougueux transports

La raison la plus forte est une faible digue, [...]

4. Que de l'eau claire et du pain bis

Suffisent pour la nourriture

De toute jeune créature,

Pourvu qu'elle ait de beaux habits ;

5. Que sous le ciel il n'est point de femelle

Qui ne s'imagine être belle, (p. 163)

marqué par la religion. Par ailleurs, elle enfonce le clou en ce qui concerne la question de la vertu.

La cinquième et dernière morale requiert qu'on s'y attarde un instant. Pour faire comprendre que toutes les femmes ont une grande confiance en leur beauté, Perrault écrit ces vers :

Que sous le ciel il n'est point de *femelle*
Qui ne s'imagine être belle,
Et qui souvent ne s'imagine encor
Que si de trois beautés la fameuse querelle
S'était démêlée avec elle,
Elle aurait eu la pomme d'or. (p. 163-164)

Le but de l'article de Viala¹ est de montrer en quoi « Peau d'Âne » propose un plaisir de nature galante malgré son sujet, pour le coup, bien peu galant – un amour particulièrement fou. À la fin du XVII^e siècle, les contes de fées sont aussi appelés « contes galants ». Ils ont la particularité de combiner l'ironie avec la fausse naïveté et de privilégier les jeux d'esprit. De plus, la littérature galante se caractérise par une intrigue connue où l'amour a beau affronter des épreuves, il se voit finalement récompenser par une union légitime et heureuse. Sans aucun doute, « Peau d'Âne » s'inscrit dans cette veine galante. Néanmoins, Viala pointe, dans cette cinquième morale, la dilution du ton galant : les femmes sont traitées de « femelles ». En réfléchissant un peu plus en profondeur à sa signification, la quatrième morale n'a rien à envier à sa consœur en termes de clichés :

Que de l'eau claire et du pain bis
Suffisent pour la nourriture
De toute jeune créature,
Pourvu qu'elle ait de beaux habits ; (p. 163)

Créature pouvant faire référence à une « femme légère, de mœurs dissolues ou de mauvaise vie² », elle suggère que la femme est résolue à tout sacrifier, même sa vertu, pour quelques bouts de tissu. L'image de la femme dépeinte par Perrault est loin d'être flatteuse, surtout si l'on additionne le « commentaire taquin » relevé précédemment sur

¹ *Ibid.*, p. 79-88.

² « Créature », sur *TLFi*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2690600880;>

la ruse des femmes. À présent, nous avons plutôt tendance à voir dans ces vers-là une pique franchement mesquine. Étant donné le caractère général galant du conte, nous supposons (pour ne pas dire espérons) qu'il s'agit de mots d'esprit humoristiques. Toutefois, il est manifeste que nous faisons face à un Perrault résolu à tout pour être drôle, même à s'aventurer sur le terrain glissant du sexisme.

4. Conclusion : la réussite d'une version transfictionnelle

« Peau d'Âne » est un conte d'emblée transfictionnel, ce qui en fait un cas particulier. On peut clairement dire que la réinterprétation « a réussi », au sens où elle a tellement convaincu les lecteurs qu'elle s'est substituée à l'interprétation originale¹, ce qui est rare. De manière générale, rien ne peut détrôner la légitimité de l'œuvre et de l'auteur d'origine, surtout que l'auteur en question n'est pas n'importe qui. Avec « Peau d'Âne » justement, Charles Perrault a écrit le premier conte de fées français. L'auteur anonyme a donc eu le courage de s'attaquer à un monument. En dépit du temps écoulé entre les deux versions (une petite centaine d'années), la postérité attribuera à tort la prosification à Perrault, signe de son prestige. Mais sans l'intervention transfictionnelle du XVIII^e siècle – aussi hypocrite soit-elle – le conte ne serait peut-être plus aussi connu (et apprécié ?) du grand public aujourd'hui, l'inceste pur et dur étant encore plus rejeté qu'auparavant². Cependant, est-il toujours aussi populaire que nous le pensons ? Dans son ouvrage *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui...*, Alice Brière-Haquet classe « Peau d'Âne », dans la catégorie des « coquilles vides » qui sont des contes dont seuls leur titre ou des épisodes restent dans l'imaginaire collectif³. L'inceste, malgré les tentatives d'atténuation, aurait finalement eu raison de lui.

On en revient encore et toujours à l'inceste. Où Bettelheim avait-il la tête quand il a écrit *Psychanalyse des contes de fées* ? Bien qu'il n'ait pas consacré de chapitre particulier au conte de « Peau d'Âne », qui présente des caractéristiques constantes des contes de fées, mais qui s'en éloigne aussi par certains aspects, on a vu que sa théorie pouvait s'y appliquer et éclairer des éléments de l'histoire. Alors que de prime abord, la nouvelle condition du mariage incestueux semble une bonne justification, à l'examen

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 156.

² Désormais, l'inceste constitue un crime punissable par la loi (cf. BARUS-MICHEL, Jacqueline, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *art. cit.*, p. 212).

³ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*

approfondi, l'œuvre n'est pas plus morale que la précédente. Cette relation incestueuse, sujette à la fois à la réinterprétation et à la modification, est de toute évidence, la raison principale de l'intervention transfictionnelle anonyme. La nouvelle interprétation, qui passe par la mise en prose, l'expurgation et le changement de ton, offre un tout autre éclairage à l'histoire : un extrême sérieux, trop poli pour être honnête.

L'analyse des opérations de la modification, quant à elle, a permis de se rendre compte jusqu'où les principes de référence à un même monde fictif et de pertinence peuvent se maintenir. La version du XVIII^e siècle n'hésite pas à se rapporter à un univers distinct de l'original grâce à des jeux d'additions, de suppressions et de substitutions. Bien que toutes les occurrences de ces opérations dans la nouvelle version ne donnent pas toujours lieu à un contrefictionnel, certaines d'entre elles s'avèrent être bel et bien transfictionnelles, ce qui enrichit d'autant plus la transfictionnalité de cette réécriture de l'histoire de « Peau d'Âne ».

Chapitre 2 : Analyse transfictionnelle du film *Peau d'Âne* de Jacques Demy

1. Présentation transfictionnelle du film

Le film musical français *Peau d'Âne*, réalisé par Jacques Demy et produit par Mag Bodard, est sorti en 1970. Catherine Deneuve joue le rôle de l'héroïne éponyme aux côtés de Jean Marais, Jacques Perrin, Micheline Presle et Delphine Seyrig, entre autres. La musique a été écrite par Michel Legrand et tient une place très importante. De nombreuses chansons ponctuent le film et sont indispensables à sa compréhension. Demy lui-même parle d'un cinéma « en chanté¹ », c'est-à-dire un cinéma qui serait entièrement chanté. Aujourd'hui, *Peau d'Âne* est considéré comme un film culte, surtout grâce à son parti pris visuel. C'est le plus grand succès au box-office du réalisateur. Pourtant, à sa sortie, il a reçu un accueil plutôt mitigé et des critiques très sévères. Par ailleurs, le film est catégorisé « pour enfants » et reçoit le prix du « meilleur film pour enfants » en 1971, ce qui peut paraître étonnant suite aux nombreuses touches d'humour adressées exclusivement aux adultes.

Les inspirations de Jacques Demy sont hétéroclites² : les lectures de son enfance, les transformations à vues de Méliès, le cinéma de Bresson, la poésie de Prévert, les dessins animés de Walt Disney, les films de Cocteau dont *La Belle et la Bête*, la peinture de Vermeer, de Van Eyck ou encore d'Andy Warhol. L'esthétique du film a subi l'influence contemporaine de la mode hippie dont le réalisateur a été témoin lors de son périple aux États-Unis. De manière plus générale, Jacques Demy s'est enrichi de toute la culture cinématographique de ce pays. Il s'est aussi beaucoup inspiré des gravures de Gustave Doré qui illustrent magnifiquement la version en prose du conte, notamment en ce qui concerne la végétation luxuriante du premier royaume et le défilé des invités au mariage qui clôt le film.

¹ « Jacques Demy sur un film qui serait "en chanté" » [archive vidéo], sur INA, 1963, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i04272350/jacques-demy-sur-un-film-qui-serait-en-chante>

² HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.* ; PIERRAT, Emmanuel, « *Peau d'Âne* et ses rites de passage », *La chaîne d'union*, n° 74, 2015, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-chaine-d-union-2015-4-page-46.htm>

À première vue, le film semble être une version transfictionnelle du conte « Peau d'Âne » de Perrault, si ce n'est que ce dernier possède désormais un support visuel. Effectivement, l'identité entre les deux occurrences de la princesse ainsi que des autres personnages est présente. Cependant, il s'agit d'une adaptation cinématographique, ce qui demande de prendre quelques précautions. Saint-Gelais se montre sceptique sur la question : l'adaptation, quel que soit son format (film, bande dessinée, pièce de théâtre...), ne serait pas une forme (transmédiatique) de la transfictionnalité parce qu'elle n'a pas pour vocation de prolonger l'histoire et encore moins de proposer de nouvelles aventures des protagonistes. Le but de l'adaptation cinématographique est d'atteindre une équivalence diégétique. Néanmoins, Saint-Gelais reconnaît que cette équivalence est difficilement atteignable dans les faits, ce qui entraîne des modifications qui peuvent avoir une portée transfictionnelle : ajouts ou suppressions d'épisodes, fusion de personnages, réaménagements chronologiques, auxquels se joignent les nombreuses altérations résultant du passage à l'autre média telles que l'incarnation des personnages par des comédiens, le passage des descriptions à des décors ou encore l'élimination de la focalisation telle qu'elle opère dans le discours narratif. À nouveau, notre auteur est perplexe et doute de la réception de ces transformations. Le lecteur ne les envisagerait pas comme des développements diégétiques de l'original, mais plutôt comme de simples déviations au principe d'équivalence¹.

Néanmoins, dans le film de Jacques Demy, les choses sont différentes. L'objectif de la production n'est pas de « faire un film palimpseste² », mais plutôt une adaptation *libre* du conte original où la créativité est essentielle. Le principe d'équivalence n'est absolument pas une fin en soi. Bien que fidèle à la trame initiale, le film se permet des libertés tangibles qui s'apparentent aux opérations transfictionnelles de la version, une « transfiction qui [...] *se substitue* à la fiction initiale, ou du moins prétend le faire³ ». Toutefois, compte tenu de ces libertés, il est compliqué de catégoriser cette nouvelle version en termes de fonctionnement (réinterprétation/modification). Il faut garder à l'esprit que Saint-Gelais insiste sur le fait que les catégories, isolables en théorie, se recoupent assez largement quand elles sont appliquées à un exemple concret. Il précise

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 35.

² HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 8.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 139.

que les différentes actions exercées par les textes les uns sur les autres peuvent être adoptées à tour de rôle, voire simultanément, par une même transfiction¹, comme c'est le cas de cette adaptation cinématographique, nous semble-t-il. Nous sommes face, en même temps, à une réinterprétation et à un contrefictionnel.

2. Une adaptation double

Le film s'inspire ouvertement du conte de Perrault, mais la version prosifiée n'est pas délaissée pour autant. Le narrateur, sous forme de voix off, introduit et termine l'histoire en reprenant presque à l'identique les phrases du texte en prose (« Il était une fois un roi si grand, si aimé de ses peuples, si respecté de tous ses voisins, qu'on pouvait dire qu'il était le plus heureux de tous les monarques » / « Les fêtes de cet illustre mariage durèrent près de trois mois. [...] On m'a dit que l'amour de ces deux époux durerait encore s'ils n'étaient pas morts cent ans après² »). Aussi bien l'un que l'autre fournissent le matériau diégétique nécessaire au scénario de Demy. Cette conception paraît se rapprocher des fictions que Saint-Gelais classe dans la catégorie des croisements et annexions, à savoir des transfictions qui « offrent la particularité de se rattacher à deux (ou plusieurs) fictions³ ». Jusqu'à ce moment, le film répond à la définition. Cependant, l'auteur spécifie qu'avant l'apparition de la transfiction, les deux fictions doivent être considérées par le lecteur comme indépendantes l'une de l'autre. Immanquablement, le conte de Perrault et la version anonyme sont indissociables. Le film ne fait donc pas partie de cette catégorie de transfictions, mais bel et bien de celle des versions.

De cette hésitation naît une réflexion sur le statut de la version en prose : puisque la théorie transfictionnelle ne prend en compte que le récit original pour servir d'hypotexte, le film de Demy ne serait-il pas une preuve que la version de 1781 a supplanté l'original même après avoir mis au jour l'attribution fautive à Perrault ? C'est ce que laisse entendre Jean-Pierre Berthomé dans *Jacques Demy et les Racines du rêve* : bien que le film se présente comme une adaptation du conte « Peau d'Âne » de Charles

¹ *Ibid.*, p. 140.

² DEMY, Jacques, *Peau d'Âne* [Film] [1970], Ciné-Tamaris, 2005, 00:02:05 ; 01:22:50 . Le minutage de tous les extraits du film renverra à cette référence.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 187.

Perrault, il est en fait une adaptation de la version en prose¹. Si l'on en croit ses propos – pour le moins abusifs –, la prosification aurait servi d'(unique) source d'inspiration et aurait donc réellement détrôné la version de Perrault. Toutefois, la situation n'est pas aussi tranchée.

Le film ne s'inspire pas uniquement de la version prosifiée. Danièle Henky, dans son article « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur : de Perrault à Demy, des réécritures inspirées », parle d'« adaptation double² ». Saint-Gelais explique :

La version implique [...] une *interférence* entre la transfiction et la fiction première : [...] il s'agit de faire en sorte que le nouveau récit rétroagisse d'une manière perceptible sur le précédent. Cela suppose un espace diégétique commun sur lequel interviennent, chacun de son côté, et de manière convergente ou divergente, les deux récits³.

Dès lors, lorsque la version de 1781 a vu le jour, la fiction de Perrault s'est vue dotée de nouvelles données diégétiques, mais qui semblaient toujours avoir appartenu à l'histoire initiale. Nous pouvons rapprocher la notion d'interférence de l'idée d'univers de fiction unique de Pavel : « Un monde appartenant à l'ensemble K représente une alternative possible à un autre monde du même ensemble si, et seulement si, les deux mondes contiennent le même inventaire d'individus, quand bien même les propriétés de certains de ces individus subiraient des changements d'un monde à l'autre⁴ ». Tout est une question d'ensemble englobant différents mondes qui se substituent les uns aux autres. Néanmoins, pour des facilités d'analyse, nous continuerons à distinguer le conte original et la version prosifiée bien que nous restons tout à fait consciente que celle-ci découle forcément de la fiction de Perrault.

Dans les grandes lignes, il semblerait que les événements principaux qui ont trait au déroulement de l'histoire proviennent de la prosification tandis que les caractères et les différents tons, plus subtils, viennent de Perrault. L'élément le plus remarquable est la reprise du motif de la raison d'État qui exige la mise au monde d'un héritier mâle. De même que dans la version en prose, ce sont les ministres qui poussent le roi à se remarier,

¹ BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Jacques Demy et les Racines du rêve* [1982], Nantes, L'Atalante, coll. « L'Atalante Cinéma », 2014, p. 262, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Peau_d%27%C3%82ne_\(film,_1970\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peau_d%27%C3%82ne_(film,_1970))

² HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 7.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 140-141.

⁴ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 76-77.

qui plus est avec sa fille. De manière un peu grotesque, ils montrent au roi différents portraits de princesses. Comme par hasard, la seule qui trouve grâce à ses yeux n'est autre que Peau d'Âne. Mais ce père ne la reconnaît pas tout de suite. L'ayant mise de côté durant son long deuil, il ne sait plus à quoi elle ressemble, bien qu'elle soit le portrait craché de sa défunte épouse – Catherine Deneuve joue le rôle de la mère et de la fille. Que le roi est étourdi ! Lorsqu'il commence à contempler sa fille, posté devant une fenêtre du château, celle-ci est justement en train de jouer au piano et de chanter *Amour, Amour*, accompagnée d'un perroquet qui reprend le refrain de manière risible.

3. Des éclairages nouveaux

3.1. La réinterprétation humoristique

Comme chez Perrault, la princesse est très vite prête à céder à l'exigence de son père sous prétexte qu'elle l'aime et qu'il est serviable. Lorsqu'elle reçoit la robe couleur de lune, elle dit : « Comme cette robe est belle et comme mon père est bon » (00:23:37). La formulation de la phrase est étrange ; elle induit une impression de cause à effet : parce que la robe est belle, le père est bon. Pourtant, le but de ce dernier, grâce à la robe, est tout de même d'épouser sa fille. Dans cette version cinématographique, c'est aussi la marraine-la-fée qui remet Peau d'Âne dans le droit chemin en lui disant que « ce serait une grande faute que d'épouser [son] père » (00:17:53). Mais son attitude à l'égard de sa filleule est très curieuse : le rappel à l'ordre se fait en chanson, intitulée *Les Conseils de la Fée des Lilas*, en souriant et en riant comme si la raison du sermon était anodine. La scène est tellement saugrenue et paradoxale qu'elle tend au rire.

Alors que la prosification est d'un extrême sérieux, le film fait preuve d'humour et est à la « lisière du second degré¹ », ce qui rappelle évidemment Perrault. Toutefois, dans ce cas, il ne s'agit plus de l'emploi d'un ton humoristique. Le film met plutôt en scène un comique de situation par l'absurde, le plus souvent, ainsi qu'un comique de mots, notamment par l'intermédiaire du personnage du ministre-intendant, Thibaud, inexistant tant dans le conte original que dans la réécriture du XVIII^e siècle. Même le paratexte du film – la jaquette, les blurbs – revendique l'aspect amusant de l'adaptation : « Un film merveilleux, drôle et intelligent ! ». En outre, alors que la scène des femmes,

¹ HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 10.

qui tentent de s'amenuiser le doigt pour le faire rentrer dans la bague, est résumée en une phrase dans la version prosifiée, dans le film, tous les stratagèmes décrits par Perrault (onguent, eau bouillante, coupage...) sont repris et montrés assez longuement à l'écran. La chanson qui accompagne la scène, *Le Massage des doigts*, appuie encore davantage son côté ridicule.

3.2. La réinterprétation caricaturale

3.2.1. Le Beau et le Laid

Dans la continuité de cette veine comique, un éclairage nouveau par rapport au conte de Perrault, mais aussi par rapport à la version de 1781, est le caractère beaucoup plus caricatural de l'histoire. Tout est duel dans le film ; il n'y a pas de place pour l'entre-deux. Comme le relève Henky, déjà chez Perrault, « l'or et l'ordure, la lumière et son contraire sont présents ensemble au début du récit¹ ». De ce fait, l'âne magique qui produit de l'« or dur² » cristallise la rivalité entre le propre et le sale et, étant passé maître dans son art, symbolise l'inversion des hiérarchies sociales lors du Carnaval, qui sera évoqué plus tard³ (« [Le prince] ne veut plus aller au bal quoiqu'on soit dans le Carnaval » (p. 155)). Durant cette fête, les esclaves, le temps de quelques jours, prennent la place des maîtres et *le plus laid* accède au trône⁴.

L'opposition entre la beauté et la laideur se retrouve aussi lorsque l'infante est obligée d'enfiler la peau de l'âne :

« Pour vous rendre méconnaissable,
La dépouille de l'âne est un masque admirable ;
Cachez-vous bien dans cette peau,
On ne croira jamais, tant elle est *effroyable*,
Qu'elle renferme rien de *beau*. » (p. 150)

Il s'agit de mettre face à face somptuosité et saleté. Le film reprend cette dualité et la met en évidence. Le luxe même de l'apparat est un toc assumé, une fausseté revendiquée⁵, particulièrement en ce qui concerne les costumes démesurés et les décors luxuriants.

¹ *Ibid.*, p. 4.

² AQUIEN, Michèle, « Si Peau d'Âne m'était conté... Lecture psychanalytique du conte », *art. cit.*, p. 70.

³ PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 141.

⁴ GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 157, cité dans *Ibid.*, p. 149.

⁵ HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 10.

Lorsque la princesse se voit obligée de s'enfuir de son riche royaume pour se rendre dans une misérable hutte au fond d'une forêt, son magnifique carrosse se transforme en charrette. Cette situation fait penser au conte « Cendrillon » dans lequel le carrosse qui conduit la princesse au bal redevient citrouille. Cependant, si, à minuit, Cendrillon ne fait que redevenir la souillon qu'elle était, Peau d'Âne, quant à elle, fait l'expérience d'une pauvreté qui lui était jusque-là inconnue, mais qui, comme Cendrillon, lui permettra de rencontrer son prince charmant.

Néanmoins, si le Beau est mis face au Laid, c'est pour pouvoir encore mieux nier ce dernier. La manifestation la plus évidente est cet âne qui défèque de l'or. Dans le royaume, seul le Beau a droit de cité¹ : une robe couleur du temps est forcément couleur du *beau* temps ; l'inceste est minimisé au profit de l'amour ; la peau de l'animal est certes repoussante, mais aussi et surtout bienfaisante ; Peau d'Âne fait le ménage aussitôt entrée dans son affreuse cabane ; le langage lui-même est contaminé par cet impératif du Beau : sans raison, la fée se met à parler en rimes (« une robe moins commune / une robe couleur de lune » (00:22:29)) ou en alexandrins (« La vie n'est pas toujours aussi aisée qu'on le croit / qu'on soit petites gens ou bien fille de roi² » (00:31:21)) ».

3.2.2. Le Bleu et le Rouge³

Le film oppose très clairement les deux royaumes, principalement par le choix de couleurs tranchées. Dans le château d'où provient Peau d'Âne, tout est bleu : les serviteurs, les chevaux, les habits, les meubles. Cette couleur n'est pas sans rappeler le conte « La Barbe bleue » de Perrault qui raconte l'histoire d'un homme fort riche qui tue ses épouses parce qu'elles osent braver ses interdits. Par son attitude froide et autoritaire, le père de Peau d'Âne, roi de ce royaume bleu, est comparable à Barbe-Bleue. Bien qu'il ne menace pas sa fille de mort, il représente tout de même un danger pour la gent féminine, ses passions amoureuses passant avant tout, même avant la morale. Le bleu se retrouve aussi dans l'expression « sang bleu », désignant la noblesse, et symbolise la royauté. Afin de préserver la lignée la plus pure possible, la consanguinité était monnaie courante parmi

¹ DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], sur *La Cinémathèque française*, 2013, URL : <https://www.cinematheque.fr/zooms/demy/fr/peaudane.php>

² *Ibid.*

³ Cette partie se base sur l'article d'HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 8-9.

les nobles, ce que confirme le roi bleu en ne voyant aucun inconvénient à épouser sa fille. Il s'agit donc d'un royaume féodal clos sur lui-même et tourné vers la régression.

À l'inverse, le royaume où Peau d'Âne se réfugie, d'un rouge carmin chaleureux, va plutôt dans le sens du progrès. Le château de Chambord où vivent le roi et la reine rouges, ainsi que le prince, symbolise toutes les extravagances d'une Renaissance anticipant le baroque¹. Dans ce château rouge a lieu le mariage de Peau d'Âne et du prince lors duquel défilent les invités de la noce aux accents baroques, voire rococo. Le roi rouge est lui-même en avance sur son temps puisqu'il arbore une barbe semée de pâquerettes qui évoque le Flower Power du mouvement hippie². Ce rouge évoque une dimension révolutionnaire et socialisante. Le prince, à qui rien ne manque, s'indigne des conditions dans lesquelles vivent les souillons : « mon père pourrait mettre un peu d'ordre dans les affaires du royaume. On m'a dit qu'on y trouvait encore des souillons vivant dans des cabanes. » (00:52:30) Mais le rouge n'est-il pas aussi la couleur de l'amour ? Alors que la puanteur de Peau d'Âne provoque l'évanouissement lors de la séance d'essayage de la bague, le prince, qui sait au fond de lui que sa future épouse est Peau d'Âne, n'est pas dégoûté par son allure et lui passe la bague au doigt sans aucune réticence. Enfin, les classes sociales se mélangent, ce qui conduit à leur superbe mariage.

3.2.3. La Princesse et la Souillon

Le film insiste sur l'antagonisme entre la princesse et la souillon. En apparence, « Peau d'Âne est une créature sur qui, jamais, le mal ne paraît avoir prise³ ». Innocente et pure, d'une beauté à faire perdre la tête – c'est le moins que l'on puisse dire –, elle joue de la musique et chante d'une voix cristalline. Néanmoins, très vite, on se rend compte qu'elle n'est pas aussi candide. N'oublions pas qu'elle se résigne très facilement à l'idée d'épouser son père. Malgré tout, une fois ses esprits retrouvés, l'infante est contrainte, par sa marraine, d'enfiler la peau de l'âne mort afin de se déguiser en une repoussante pauvrete. La dualité entre princesse et souillon est à son paroxysme lorsque Peau d'Âne prépare un gâteau pour le prince. L'héroïne est dédoublée : la princesse, vêtue de sa robe couleur soleil, met la main à la pâte tandis que la souillon, parée de la peau de l'âne, lui

¹ PIERRAT, Emmanuel, « Peau d'Âne et ses rites de passage », *art. cit.*, p. 53.

² BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Jacques Demy et les Racines du rêve*, *op. cit.*, p. 252, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

³ PIERRAT, Emmanuel, « Peau d'Âne et ses rites de passage », *art. cit.*, p. 53.

dicte la recette. Richesse et pauvreté se mélangent allègrement sur la mélodie entraînante de la *Recette du cake d'amour*. Cette scène, qui peut paraître légère, est déterminante. Pour Serge Daney, critique de cinéma, cette chanson est comme la « pliure du film¹ ». Dans la version en prose, la césure de l'histoire s'était déplacée du revêtement de la peau à la baignade dans la fontaine. Dans ce cas-ci, c'est la préparation du gâteau qui est décisive : elle fait coexister visuellement la princesse et la souillon au moment où Peau d'Âne est à mi-chemin entre les deux châteaux.

De plus, le film ne laisse aucun doute sur la volonté de Peau d'Âne de mettre la bague dans le *cake* d'amour (le nom est éloquent). Il ne fait aucune allusion à une quelconque hésitation sur son intention alors que les narrateurs de Perrault et de la prosification laissaient planer le doute. Il n'y a pas de place pour la nuance. Eu égard à la scène du plan d'eau, cette ruse est bien réfléchie. Peau d'Âne a exprimé clairement ses intentions : « Si un prince charmant ne vient pas m'enlever, je fais ici serment que j'irai le trouver moi-même. » (00:42:27) Cette scène survient juste après que, comme chez Perrault, Peau d'Âne a vu le prince pour la première fois sans qu'il le sache. Elle donne l'impression de manipuler magiquement le prince : une rose munie d'une bouche lui dit de continuer son chemin pour trouver l'amour, ce qui l'amène à la cabane de l'infante. Là, l'accès lui est bloqué par un mur invisible. Le prince est alors obligé de grimper à la lucarne, ce qui permet à la princesse, vêtue de ses plus beaux atours, de contrôler la façon dont elle lui apparaît et de l'observer à son aise avec son miroir. Elle entre même en interaction avec lui en l'éblouissant d'un éclat lumineux².

On voit à quel point la magie est inhérente à la Peau d'Âne du film. Grâce à la baguette magique prêtée par sa marraine-la-fée (celle-ci dispose évidemment d'une autre), l'infante peut exaucer tous ses désirs. Par exemple, afin de rendre sa cabane plus confortable et à son image, elle fait apparaître des meubles luxueux (le lit, une chaise, la table, un miroir, un chandelier et sa cassette). Comme c'était déjà le cas dans la version prosifiée, le rôle de la magie est plus important que chez Perrault où il est anecdotique. Grâce à toutes sortes de trucages créatifs et innovants pour l'époque, Jacques Demy

¹ DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], *op. cit.*

² DUGGAN, Anne E., *Queer Enchantments : Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy*, Detroit, Wayne State University Press, 2013, p. 65, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

parvient à mettre en scène la magie et à la rendre réelle. Les effets spéciaux les plus marquants sont les métamorphoses magiques liées au changement de tenue. En un clin d'œil, Peau d'Âne quitte ses habits de souillon pour redevenir une princesse vêtue de sublimes robes et inversement, ce qui souligne encore davantage la dualité entre princesse et souillon. À noter que lorsque Peau d'Âne enfile la peau pour la première fois, elle le fait sans l'aide de la magie et le revêtement consiste en une très rude épreuve pour elle. Au contraire, les autres fois où elle se déguise en souillon, la magie agit pour elle et le déguisement est beaucoup moins pénible. La magie facilite grandement la vie de la princesse.

3.3. La réinterprétation mixte

Le film fait des allusions à d'autres contes célèbres de Perrault : lorsque Peau d'Âne arrive dans la ferme, les habitants sont immobiles, figés dans leur activité comme les personnages endormis de « La Belle au bois dormant ». Plus tard dans l'histoire, le bal des chats et des oiseaux, organisé par la reine rouge, doit accueillir le marquis de Carabas, personnage du conte « Le Maître chat, ou le Chat botté¹ ». D'ailleurs, dans le film, le prince, qui refuse de se rendre à ce bal, n'est pas vraiment malade (dans le conte, il était malade d'amour) ; il souhaite seulement rester au lit en attendant qu'on retrouve Peau d'Âne. Il est capricieux et son attitude est plus niaise que chez Perrault, comme quand il s'étouffe avec la bague en mangeant goulument le gâteau préparé par Peau d'Âne. Les vers de Perrault qui décrivent cet épisode sont plus élégants, ce qui rend la scène moins grotesque :

On ne pétrit jamais un si friand morceau,
Et le prince trouva la galette si bonne,
Qu'il ne s'en fallut rien que d'une faim gloutonne
Il n'avalât aussi l'anneau. (p. 158)

Continuons avec les emprunts : la « vieille », qui accueille l'infante dans l'auge aux cochons, crache des grenouilles à chaque méchanceté qu'elle dit, ce qui fait référence au conte « Les Fées ». En outre existe une autre allusion au conte de « Cendrillon », en plus

¹ HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 7.

de la transformation du carrosse : deux valets de ferme se moquent de Peau d'Âne en la surnommant « Cucendron », comme le fait l'ainée des demi-sœurs de Cendrillon.

À nouveau, le procédé se rapproche de la forme de croisement transfictionnel, mixte de surcroît. Il s'agit d'une transfiction par laquelle « un auteur emprunte simultanément à deux fictions indépendantes d'un autre auteur – mixte parce qu'à la fois autographe pour les textes mis à contribution et allographe pour celui qui les contamine¹ ». Les allusions aux différents contes de Perrault sont trop discrètes pour être classées dans la rubrique des croisements mixtes à proprement parler, mais il y a tout de même un *court-circuit*² entre les fictions contaminées. Saint-Gelais précise :

Ces réunions ont toujours quelque chose d'ambivalent. D'une part, le fait de prendre les éléments fictifs chez le même auteur tend à motiver ces entreprises, surtout dans le domaine de la « littérature de genre » où le nom de l'auteur fonctionne régulièrement comme un marqueur transfictionnel tacite invitant à rattacher ses récits à un univers commun. D'autre part, le fait que le croisement ait lieu dans un texte allographe, donc à la légitimité moindre, le rend sujet à caution, et tend à appuyer une lecture davantage ludique qui note surtout l'ingéniosité du contamineur³.

Le cas de notre adaptation cinématographique ne répond pas tout à fait à cette explication. Certes, le récit est allographe, mais le changement de média donne à la transfiction une légitimité parfois aussi importante que celle de l'œuvre première. Sans équivoque, Demy est l'auteur du scénario du film, qui est devenu culte, ce qui paraît contrer la deuxième partie de la démonstration de Saint-Gelais. Néanmoins, il est clair que la lecture du film offre une dimension divertissante. Le but de ces croisements est de faire rire, surtout que les contaminations sont très subtiles. Ce qui est relié entre les fictions réunies, à leur insu, n'est pas les protagonistes, mais des personnages de second plan. De plus, Saint-Gelais déclare à propos des croisements mixtes : « le geste, irrévérencieux en même temps que fasciné, consiste à supposer à *la place [de l'auteur original]* que ses œuvres se rapportent bien à *un monde*, et à produire le récit qui le prouve⁴ ». Demy n'a pas pour but de mettre en avant ce monde unique dont Perrault serait le père, mais plutôt de rendre compte du

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 200.

² *Ibid.*, p. 190.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 191.

genre du conte en faisant référence à des histoires connues. En effet, il n'emprunte pas seulement à l'œuvre de Perrault. Certains aspects du film peuvent être attribués à l'influence d'autres contes comme « Blanche-Neige » ou « La Belle et la Bête ».

4. Modification de deux personnages

4.1. La Fée des Lilas

4.1.1. Un personnage ambigu

Une des altérations les plus flagrantes du conte de Perrault est la nouvelle personnalité accordée à la marraine-la-fée, notamment sa rancune à peine voilée envers le père de Peau d'Âne. Dans le conte de Perrault, le lecteur ne sait quasiment rien de la marraine, mis à part le fait qu'elle soutient Peau d'Âne dans son désarroi. Désormais, dans le film, ce personnage a une histoire et une psychologie complexes, davantage encore que dans la prosification dans laquelle la fée et sa magie gagnent déjà en épaisseur diégétique. Cependant, dans cette dernière, bien que la personnalité du personnage s'étoffe, c'est surtout le rôle de la magie qui prend en importance. *Grosso modo*, fée et magie ne vont pas l'une sans l'autre ; elles sont liées. Dans le film, il n'en est rien. La magie semble davantage régir l'histoire de Peau d'Âne que celle de sa marraine.

La marraine-la-fée se voit dotée d'une véritable individualité psychologique et ne se limite pas seulement à son rôle de fée. Tout d'abord, elle s'appelle la Fée des Lilas, comme dans la version prosifiée. Conséquence directe de ce nom : elle est habillée en violet. Cette teinte est la synthèse du bleu, couleur froide, et du rouge, couleur chaude. Ainsi, elle aide Peau d'Âne à faire la transition entre les deux royaumes en lui conseillant de fuir les mauvaises intentions de son père¹. Dans ce sens, elle est un élément positif. Toutefois, le violet représente également les « forces occultes² ». D'ailleurs, le prince rouge dira des fées : « [elles] sont nos forces obscures, elles nous poussent à agir bien ou mal » (00:43:58). Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bettelheim – qui est totalement contre les versions présentées par les films parce que, selon lui, l'édulcoration affaiblit leur signification³ – déclare à propos des nains de « Blanche-Neige » : « Comme les fées,

¹ HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 9.

² VARDA-DEMY, Rosalie et PIERRAT, Emmanuel, *Il était une fois Peau d'âne*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014, p. 141, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 40-41.

ils peuvent être bons ou mauvais¹ ». Dans le film, la Fée des Lilas est aussi bonne qu'elle n'est mauvaise.

Si la marraine semble venir en aide à Peau d'Âne en inventant des demandes qu'elle pense irréalisables, elle n'est pas exempte d'arrière-pensées et n'agit que pour parvenir à ses propres fins, qui restent encore peu définies. Des sous-entendus subtils, mais présents, ponctuent tout le film. Par exemple, lorsque Peau d'Âne reçoit de son père la robe couleur du temps, la fée dit : « Je n'ai jamais rien eu de pareil » (00:22:06). Elle se plaint aussi de la sorte à propos de la faiblesse de ses pouvoirs : « Mon charme sur votre père n'opère plus » (00:24:17). Dans un premier temps, on pense qu'elle parle de magie, mais on comprend par la suite que *charme* doit être pris dans le sens de « grâce séduisante, séduction ». En outre, les paroles de la chanson *Les Conseils de la Fée des Lilas* sont très ambiguës :

Mon enfant	Et vous rencontrerez
On n'épouse jamais ses parents	Un charmant va-nu-pieds ou
Vous aimez votre père, <i>je comprends</i>	Un prince mendiant
Quelles que soient vos raisons	Mais, de grâce, oubliez cet
Quels que soient pour lui vos sentiments	Hymen insensé
Mon enfant	Mon enfant
On n'épouse pas plus sa maman	La vie vous offrira ses présents
On dit que traditionnellement	Mais il vous faudra auparavant
<i>Des questions de culture et de législation</i>	<i>Vous conformer au plan</i>
Décidèrent en leur temps	Que j'ai conçu pour vous <i>savamment</i>
Qu'on ne mariait pas les filles avec leur papa	Mon enfant
Un prince, une bergère peuvent bien	Ne craignez pas les égarements
S'accorder quelquefois	Je vais vous éclairer brillamment
Mais une fille et son père c'est ma foi	Je vais vous protéger
Un échec assuré, <i>une progéniture altérée</i>	<i>J'ai pour vous un chemin par</i>
Mon enfant	<i>Mes soins tout tracé</i>
Il vous faut oublier à présent	Mais, de grâce, écoutez
<i>Ces fantasmes démoralisants</i>	<i>J'ai tout manigancé</i>

¹ *Ibid.*, p. 314.

Lorsque la fée dit : « je comprends », comprend-elle son amour parce que toutes les filles aiment leur père ou parce qu'il s'agit de cet homme-là en particulier pour qui elle aussi éprouve des sentiments ? De plus, si la Fée des Lilas décourage sa filleule de cet « hymen insensé », c'est au nom de « questions de culture et de législation », par la peur d' « une progéniture altérée » et non pas au nom de la moralité. En parlant de moralité, l'adjectif « démoralisants » qui qualifie les « fantasmes » est étrange. Son signifiant paraît se rapprocher de la morale comme *immoral* ou encore *amoral*, mais son signifié est tout autre. Il se rattache au substantif masculin, le *moral*, et donc à l'état psychologique de quelqu'un. Mais de qui ? Les fantasmes sont-ils déprimants pour Peau d'Âne ? Dans ce cas, la marraine serait inquiète pour la santé mentale de sa filleule, ou pour elle-même ? Ce qui s'avère être le plus plausible : toute cette situation la déprime, elle qui n'est pourtant pas obligée d'épouser son propre père. Il y a, bien entendu, une note d'humour. À tout cela s'ajoute son plan machiavélique. L'utilisation de termes mystérieux tels que « savamment » ou encore « manigancé » n'est pas très rassurante, bien qu'à en croire ses dires, le but soit de protéger Peau d'Âne.

4.1.2. Un personnage ambivalent

Ce n'est qu'à la fin du film, quand le roi et la marraine-la-fée se rendent bras dessus bras dessous au mariage de Peau d'Âne, que, rétrospectivement, on comprend qu'ils ont eu une histoire d'amour auparavant. Cette romance passée a l'air de s'être mal terminée : d'un côté, la Fée des Lilas parle d'une affaire dans laquelle le roi n'a pas été « très bien » avec elle (00:29:33) et, d'un autre côté, lorsque Peau d'Âne réclame à son père de sacrifier son âne, la première réaction de ce dernier est d'accabler la fée en l'accusant d'être l'instigatrice du sacrifice (« Il faudra que quelqu'un vous ait suggéré cette monstruosité. Votre marraine-la-fée probablement. Elle me déteste tant depuis que... ») (00:27:06) Contrairement à la version en prose, on ne sait pas si le roi bleu est convié au mariage, et encore moins la Fée des Lilas. Anne E. Duggan semble penser que ce n'est pas le cas en attribuant à Peau d'Âne une moue de désappointement en apprenant que son père a des projets de remariage avec la fée¹. D'autres ne partagent pas du tout cet avis et voient même sur son visage un sourire ravi lors des retrouvailles avec son père². Selon nous,

¹ DUGGAN, Anne E., « *Donkey Skin* : Demy's Fairy-Tale Worlds », sur *Criterion*, 2014, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

² DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], *op. cit.*

Peau d'Âne n'a pas l'air enchantée de voir le couple à son mariage, peut-être parce que, malgré tout, elle n'a pas encore tout à fait intégré l'interdit de l'inceste. La fée, quant à elle, est très fière d'annoncer son mariage : « Tout est arrangé ma chérie : j'épouse votre père. Tâchez de lui faire bonne figure » (01:22:23). Elle a un air de défi dans la voix, comme si elle voulait narguer Peau d'Âne.

Par conséquent, l'histoire entière est soumise à une interprétation nouvelle. On comprend mieux pourquoi la marraine ne prend pas complètement au sérieux son rôle de parent de substitution qui lui est attribué dans le conte de Perrault. Peau d'Âne, bien que sa filleule, devient une rivale à mettre hors course. C'est pourquoi elle affiche une certaine supériorité féminine qui se traduit par de la superficialité. Par exemple, lorsque la princesse vient chercher du réconfort auprès de sa marraine, celle-ci la réprimande pour l'avoir interrompue dans sa toilette avant qu'elle ne soit prête. De plus, elle prétend être déjà au courant de la raison (pour le moins tragique) de la venue de sa filleule, mais ne se dépêche pas pour autant de finir de se préparer. Pire encore, alors que Peau d'Âne, en pleurs, tente de lui expliquer sa détresse, elle l'interrompt en avançant que « les larmes abîment et creusent le visage » (00:17:16). Ce coquet personnage accorde davantage d'importance aux apparences qu'à la question morale de l'inceste¹. Par ailleurs, au moment du revêtement de la peau nauséabonde, cette fée superficielle semble se délecter de la souffrance de l'infante, ce dont Peau d'Âne se rend compte (« Vous prenez plaisir à m'humilier, à me rendre laide et à me défigurer » (00:31:14)).

Au-delà de la compréhension profonde des allusions, il faut revoir toute la relation que la marraine entretient avec Peau d'Âne. Il est évident qu'elle éprouve une certaine envie vis-à-vis de sa filleule (« Je n'ai jamais rien eu de pareil »). En épousant le roi, elle deviendra la belle-mère de Peau d'Âne. Or Bettelheim ainsi que l'anthropologue Maurice Godelier considèrent que la belle-mère est semblable à la mère². Toutes les difficultés relationnelles qu'éprouve une mère envers sa fille sont donc aussi valables pour la belle-mère, qui était appelée traditionnellement en France « marâtre³ », terme plutôt péjoratif qui est souvent utilisé dans les contes. Comme toute marâtre typique du genre, la fée

¹ DUGGAN, Anne E., *Queer Enchantments*, op. cit., p. 62-63, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

² GODELIER, Maurice, *L'interdit de l'inceste à travers les sociétés*, Paris, CNRS Éditions, 2021, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 105.

persécute Peau d'Âne parce qu'elle se sent menacée par elle et devient jalouse. D'après la psychanalyse, « la cause de cette jalousie n'est pas seulement la beauté de l'héroïne, mais plutôt l'amour [...] qu'éprouve le mari de la (belle-)mère pour l'enfant¹ », amour on ne peut plus passionnel en ce qui concerne Peau d'Âne. Dès lors se met en place une sorte de triangle amoureux que seule l'intervention naïve du prince rouge pourra résoudre.

En dépit de toutes ses manigances, de ses piques (« Ce raisonnement ne montre que trop à quel point votre éducation laisse à désirer. » (00:29:52)) et de ses coquetteries, la Fée des Lilas a quand même l'idée de la solution salvatrice. La division de la mère en deux personnages, si caractéristique des contes de fées – une mère bonne et une méchante marâtre² – est donc présente au sein d'un seul personnage : la Fée des Lilas. Selon la tradition, la mère bonne s'identifie à la bonne fée tandis que la marâtre se rapproche de la sorcière dont les qualités positives de l'une et les qualités négatives de l'autre sont exagérées. Dans l'histoire du film, ces qualités sont remises au goût du jour et sont surtout entremêlées. L'action positive est de soustraire Peau d'Âne des griffes de son père incestueux après lui avoir énoncé l'interdit de l'inceste. Toutefois, cette aide n'est pas gratuite. La preuve que la marraine-la-fée n'est pas à considérer comme un monstre est qu'à la fin de l'histoire, elle n'est pas détruite alors que, généralement, « seule la mort de la reine jalouse peut ouvrir la porte d'un monde heureux³ ». Au contraire, elle obtient gain de cause et se marie avec l'homme désiré. Peut-être a-t-elle été capable de réfréner ses passions incontrôlées ? Si c'est le cas, elle mérite d'être récompensée, mais cette situation nous semble peu probable. De manière plus vraisemblable, cette jalousie est humoristique. En effet, officiellement, il s'agit d'un film pour enfants. Pourtant, les enfants ne peuvent pas comprendre l'attitude taquine de la marraine. Pour eux, cette dernière n'a que des bonnes intentions comme toutes les fées des contes. Les allusions sont donc directement destinées aux adultes qui, par leur vécu et leur expérience, sont susceptibles de discerner dans sa nuance cette dimension jalouse propre aux êtres humains. Loin de considérer le comportement de la Fée des Lilas comme profondément mauvais, ils peuvent y voir de l'humour, ce qui atténue la portée dommageable de ses propos et de ses actions.

¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 302.

² *Ibid.*, p. 108-109.

³ *Ibid.*, p. 322.

4.1.3. Une dévalorisation réinterprétative ou contrefictionnelle ?

Bien que l'histoire générale soit toujours racontée à partir de la perspective de Peau d'Âne, dans certaines scènes, le point de vue a l'air de changer et de donner lieu à un *recentrement* sur la marraine, geste dont il a déjà été question dans le chapitre précédent. Dans ce cas-ci, nous ne considérons toujours pas qu'il y ait recentrement puisque les ajouts concernant la fée ne sont pas non plus présents chez Perrault. Néanmoins, le recentrement se rapproche de ce que Genette appelle la *valorisation* d'un personnage qui « consiste à lui attribuer, par voie de transformation pragmatique ou psychologique, un rôle plus important et/ou plus "sympathique", dans le système de valeurs de l'hypertexte, que ne lui en accordait l'hypotexte¹ » ; elle peut porter sur une figure de second plan. Dans ce cas, Genette parle de valorisation secondaire qu'il résume comme la *promotion* d'un personnage qui était maintenu au second plan. Le phénomène de valorisation implique un mouvement thématique inverse : la dévalorisation. Genette ne parle pas de dévalorisation secondaire, mais cette appellation nous semble adaptable au personnage de la marraine-la-fée. La jalousie qu'elle éprouve envers sa filleule est négative, mais c'est ce sentiment et toutes les actions qui en découlent qui lui permettent d'accéder au devant de la scène. La question est de savoir dans quelle mesure cette dévalorisation secondaire parvient à s'émanciper du récit premier et fait pencher la transfiction du côté du contrefictionnel.

Dans la version de Perrault, la fée répondait parfaitement aux codes du conte classique, à savoir « une fée, parfois munie d'une baguette, qui met sa bienveillance et ses pouvoirs surnaturels au profit exclusif de son ou sa filleule, auprès de qui elle joue un rôle de protecteur ou de mentor² ». Par rapport aux contes de fées traditionnels, le rôle de protection, dans « Peau d'Âne », est d'autant plus capital que la menace vient du père de la princesse alors que celui-ci est censé protéger son enfant contre tout danger. Aussi déterminant soit le rôle de ce personnage magique chez Perrault, il n'était en aucun cas exceptionnel ; il était attendu, donc peu intéressant. Dans le film, la tendance s'inverse et

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 483.

² « Fée marraine », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9e_marraine

la nouvelle personnalité de la fée attire beaucoup l'attention, surtout qu'il faut attendre la fin pour comprendre les tenants et aboutissants de son comportement.

Malgré ses tendances sournoises, on éprouve de la sympathie pour elle. Dans la culture populaire, les antihéros ne sont-ils pas davantage appréciés que les héros, qui peuvent parfois s'avérer ennuyeux de perfection et de bonté ? De plus, l'attention accrue portée sur la fée est amplifiée par la mise en scène d'anachronismes flagrants qui lui sont rattachés : elle connaît l'existence des piles et dispose d'un téléphone ; elle porte des chaussures à hauts talons et arbore une coiffure typique des années 1930 à Hollywood¹. Mais le plus déconcertant reste son arrivée en hélicoptère au mariage de Peau d'Âne accompagnée du roi. Cette scène finale survient de façon tellement incongrue qu'elle a été considérée comme de mauvais goût par certains. Pour autant, il ne faut pas considérer l'intégralité du film comme « une transposition diégétique à l'époque moderne », pour reprendre les termes de Genette, l'identité historique de l'action et des personnages du conte étant maintenue². Cependant, ces anachronismes modernisent l'histoire, comme, nous allons le voir, c'est le cas aussi pour le personnage de Peau d'Âne.

Il nous paraît évident que toutes ces adjonctions imposent à la marraine un destin, c'est-à-dire ce que prescrit l'hypotexte³, sensiblement différent de celui qui était le sien chez Perrault ; on est très loin de la « directrice de conscience⁴ ». Ainsi, la dévalorisation de ce personnage, initialement secondaire bien qu'essentiel, est assez importante pour faire glisser la réinterprétation vers le contrefictionnel. Les données empiriques de la fiction, plus que réinterprétées, sont modifiées. La version originale et celle du film, en ce qui concerne le personnage de la marraine, semblent référer à des mondes possibles distincts. À propos des pratiques contrefictionnelles, Saint-Gelais considère qu'il est intuitivement possible d'établir une classification. Même en restant prudent, il est indéniable qu'au sein de la « syntaxe » du récit⁵, la modification du personnage de la

¹ DUGGAN, Anne E., « *Donkey Skin : Demy's Fairy-Tale Worlds* », *art. cit.*, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 468-469.

³ *Ibid.*, p. 467.

⁴ Jean Bellemin-Noël soulève, déjà dans le conte de Perrault, une ambiguïté dans le comportement de la marraine-la-fée. Selon lui, les robes que Peau d'Âne demandent, sous les conseils de sa marraine, sont éminemment paradoxales parce qu'elles mettent en valeur sa beauté, ce qui ne peut qu'attiser la concupiscence de son père et en faire un objet désirable (cf. BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "*Peau d'âne*" », *art. cit.*, p. 39).

⁵ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 167.

marraine-la-fée est significative et décisive. Elle a un impact sur tout le fil diégétique. Mais cet impact ne se mesure qu'à la fin du film lorsque le roi et la fée annoncent leur mariage. En attendant, une forme légère de suspense se met en place grâce aux indices que nous avons relevés plus haut. De son côté, Saint-Gelais signale l'existence de suspenses transfictionnels. Néanmoins, il est catégorique sur la question : « J'appelle "suspense transfictionnel" non pas un récit transfictionnel qui offre quelque élément de suspense, mais bien un récit où c'est la relation transfictionnelle elle-même, et plus précisément l'altération contrefictionnelle (possible) d'une intrigue préalable, qui deviennent matière à suspense¹ ». Notre version n'entre donc pas dans cette catégorie. Il s'agit d'un contrefictionnel *abouti* qui n'expose pas le processus de modification, mais bien son résultat².

4.2. Peau d'Âne

4.2.1. Naïveté et malignité

Le personnage de Peau d'Âne est lui aussi ambivalent. Nous avons vu qu'elle était tout autant princesse que souillon. Mais ce n'est pas tout : elle se montre naïve et maligne à la fois. Comme c'est le cas chez Perrault, Peau d'Âne a envie de succomber à la demande en mariage de son père incestueux. Toutefois, dans le film, une nuance est apportée : pourquoi ne pas se résoudre à ce mariage alors qu'elle *aime* son père en retour ? Selon Bettelheim, « pour la petite fille, l'amour qu'elle éprouve pour son père est la chose la plus naturelle du monde, de même que l'amour qu'il éprouve pour elle³ ». Inconsciemment, elle désire être séduite par son père. Par « séduction », Bettelheim entend « le désir qu'a la petite fille d'amener son père à l'aimer plus que quiconque et les efforts qu'elle fait dans ce sens, et son désir de le voir faire tous les efforts possibles pour qu'elle l'aime, elle aussi, plus que tout au monde⁴ ». Plus le roi parvient à satisfaire ses exigences les plus folles, plus Peau d'Âne éprouve de l'amour pour lui. Du point de vue psychanalytique, les sentiments de Peau d'Âne seraient acceptables, voire communs. C'est cet argument que défend le savant, qui remplace le casuiste de Perrault, pour déculpabiliser le roi : « Il est écrit ici que toutes les petites filles auxquelles on pose la

¹ *Ibid.*, p. 182-183.

² *Ibid.*, p. 182.

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 306.

⁴ *Ibid.*, p. 270.

question "Avec qui veux-tu te marier quand tu seras plus grande ?" répondent inmanquablement : "Avec papa". » (00:15:09) Mais l'infante n'est plus une enfant. On espère quand même que si son père veut l'épouser pour engendrer un héritier, c'est qu'elle est nubile.

Peau d'Âne n'étant plus une petite fille, ses sentiments ne peuvent pas être justifiés par la naïveté enfantine. De toute manière, ses stratagèmes pour séduire le prince montrent qu'elle n'est absolument pas crédule. En outre, elle fait preuve d'une grande force de caractère lorsqu'elle oppose à sa marraine sa volonté d'épouser son père¹. Elle préfère épouser son père plutôt que lui réclamer le sacrifice de son âne et lui faire de la peine. Elle l'aime sincèrement, ce qui n'était pas vrai chez Perrault où ses hésitations provenaient plutôt de l'admiration qu'elle avait pour les robes luxueuses. À titre d'exemple, la Peau d'Âne de Demy éprouve des remords envers son père lorsqu'elle est forcée par sa marraine de le mener en bateau et donc de « rompre sa promesse » à plusieurs reprises. Dans « Peau d'Âne et ses rites de passage », Emmanuel Pierrat emploie des termes forts pour caricaturer la situation :

Elle réclame d'abord qu'il lui offre le temps. Il y accède ; elle *se parjure* en lui soumettant une nouvelle épreuve tout aussi impossible que la précédente, puisqu'il s'agit de décrocher la lune. Il y parvient, elle ne *respecte toujours pas ses engagements*. Troisième épreuve : le soleil. Nouveau succès, nouvelle *violation du serment filial*. Quatrième exigence, la princesse oblige le roi à lui sacrifier sa richesse, son pouvoir, sa puissance, c'est-à-dire ce qui le constitue en tant que père, homme et souverain. Elle le *trahit encore* en prenant la fuite².

À force de décevoir son père, elle semble s'excuser auprès de lui. Elle tient à préciser que la robe couleur du beau temps n'est pas une condition au mariage, mais un caprice qui se transformera par la suite en gage d'amour. Mais tout cet amour est balayé d'un revers de la main lorsqu'elle rencontre le prince. Elle tombe amoureuse de lui immédiatement et est prête à tout pour l'épouser. Pourtant, sa mine déconfite à l'annonce du mariage de son père avec sa marraine peut laisser penser que son sort ne la rend pas tout à fait heureuse,

¹ BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Jacques Demy et les Racines du rêve*, op. cit., p. 253, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

² PIERRAT, Emmanuel, « *Peau d'Âne et ses rites de passage* », art. cit., p. 55-56.

à moins que ce ne soit l'identité de l'épouse qui la perturbe et non pas le mariage en lui-même.

Toutes ces ambivalences permettent la modernisation du conte. Il ne s'agit plus seulement de la gentille petite héroïne naïve et pleine de vertus. Peau d'Âne ressent un mélange de sentiments plus humains où amour et morale s'affrontent. Elle est prête à transgresser l'interdit de l'inceste par amour pour son père. Plus tard, elle souhaitera, à nouveau, enfreindre les interdits lors de la rêverie avec le prince. Les paroles de la chanson qui accompagne la scène, *Rêves secrets d'un prince et d'une princesse*, sont éloquentes :

Nous ferons ce qui est interdit
Nous irons ensemble à la buvette
Nous fumerons la pipe en cachette
Nous nous gaverons de pâtisseries

De plus, elle vient chercher le prince dans la chambre du château rouge pour qu'ils s'adonnent à tous ces plaisirs. Anne E. Duggan voit dans cette Peau d'Âne une distanciation par rapport aux princesses des contes de fées classiques, qui sont le plus souvent passives dans la relation avec leur prince, et donc une figure de la transgression des règles du genre¹.

4.2.2. La transvalorisation

Rappelons-nous de la dévalorisation dont il était question pour le personnage de la fée. Dans *Palimpsestes*, Genette décrit un autre phénomène qui en découle : la transvalorisation. Elle consiste en un double mouvement de dévalorisation et de (contre)-valorisation, portant sur un même personnage. Dans le cas du film, dévalorisation et contre-valorisation sont imbriquées. Pour commencer, la dévalorisation consiste à ce que Peau d'Âne se voit ôter la candeur propre aux princesses. Plus spécifiquement, il s'agit d'une « démythification ». Genette explique qu' « un tel geste vient en réaction à une valorisation antérieure, ramenant ainsi le thème non loin de son point de départ² ». La version en prose, très sérieuse, a tenté par tous les moyens de faire de Peau d'Âne un

¹ DUGGAN, Anne E., *Queer Enchantments*, op. cit., p. 65, cité dans « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

² GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 498.

exemple de vertu (cf. le chapitre 1). À l'inverse, Viala considérait que la Peau d'Âne de Perrault n'était pas une « oie toute blanche d'innocence », notamment parce qu'elle éprouvait le désir de céder à son père. Ainsi, le film, qui se base à la fois sur le conte original et la version en prose, décide de reprendre comme base la personnalité initiale de Peau d'Âne.

À cette « démystification » s'ajoute un procédé d'*aggravation* qui s'exerce sur un hypotexte lui-même dévalorisant et qui accentue la pente de ce dernier¹. Si Peau d'Âne gagne en force de caractère, c'est pour défendre l'amour qu'elle a pour son père. Si on grossit un peu les traits, le problème ne consiste plus en ce qu'elle ne montre pas assez de dégoût envers la situation, mais bien qu'elle se batte pour que cet inceste aboutisse. Paradoxalement, c'est cette aggravation qui donne lieu à la valorisation. Le personnage est investi d'une nouvelle « épaisseur » d'humanité commune qui, certes, relève d'un autre système de valeurs², mais qui contrebalance sa morale défaillante et lui permet de s'extirper de cette mauvaise posture. C'est donc grâce à son caractère plus déterminé – mis en lumière par son amour pour son père – qu'elle prend son destin en main, après avoir fui le royaume, et qu'elle décide de séduire son nouveau prétendant, le prince. Désormais, Peau d'Âne est une princesse qui ne se laisse plus régir par les traditions et les habitudes des contes. Elle se montre intelligente et indépendante. Ce nouvel éclairage moderne s'oppose au ton sexiste, voire misogyne, du conte de Perrault, ce qui, par comparaison, accentue encore la valorisation.

5. Stade médiatique de la fiction

Grâce au caractère visuel du cinéma, les contes ont trouvé un formidable outil pour mettre en scène la merveille³. Néanmoins, ce merveilleux inhérent au genre du conte n'empêche pas le réalisme. Au contraire, dans le film de Demy, le merveilleux dépend de l'équilibre entre magie et réalisme⁴. Par exemple, d'un côté, Agostino Pace, costumier de théâtre, a créé de toutes pièces les splendides robes de l'infante tandis que de l'autre, Jacques Demy a tenu à ce que la peau de l'âne mort soit une vraie. Par ailleurs, bien qu'elle soit une créature aux pouvoirs magiques illimités, la Fée des Lilas reste une femme

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 514.

³ HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur », *art. cit.*, p. 6.

⁴ DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], *op. cit.*

et éprouve des sentiments pour un homme. Aussi n'est-elle pas exempte de sentiments très humains tels que la rancune et la jalousie. Bref, le réalisateur insiste sur la nature du film : un conte de fées *réaliste*, qui comporte des personnages quotidiens aux réactions humaines afin que le merveilleux intervenant dans le milieu du réalisme soit plus étonnant¹.

Dans un certain sens, grâce à ce réalisme, Peau d'Âne semble prendre vie. Cette (re)naissance se rapproche de ce que Saint-Gelais appelle l'« émancipation transfictionnelle du personnage » qui est favorisée, entre autres, par la multiplicité des médias et des versions². Le conte de « Peau d'Âne » a souvent été adapté que ce soit sous forme d'opéra, de film, de bande dessinée... Au fil des décennies, il est tombé dans le domaine de la culture populaire. Selon Antonio Gramsci, « une des attitudes les plus caractéristiques du public populaire envers sa littérature est la suivante : le nom et la personnalité de l'auteur n'ont pas d'importance, c'est le protagoniste qui compte³ ». Mais Peau d'Âne fait-elle vraiment partie de ces grandes figures de l'imaginaire populaire sans auteur ? De version en version, les additions, soustractions et substitutions ont fait que la « vérité » de la fiction ne repose plus uniquement sur les énoncés du texte d'origine⁴. Il suffit de penser aux changements à long terme, voire définitifs, qu'a instaurés la version en prose. Toutefois, même s'il est difficile de mesurer cette donnée, pour une partie du public, Perrault continue toujours de faire autorité malgré les réaménagements.

Le conte de « Peau d'Âne » fait partie de « ces fictions ni tout à fait fixes ni parfaitement labiles [qui] ont et n'ont pas un auteur, un texte de référence, une vraie version : tout cela dépend de l'usage qui en est fait⁵ ». Peau d'Âne vit une sorte de double vie. D'un côté, elle est la protagoniste du conte de Perrault et d'un autre côté, il s'agit d'un petit monde qui existe en lui-même, indépendamment de ses différentes réalisations et des « auteurs » des versions⁶. D'après Pavel, malgré la reconnaissance de l'aspect fictif, les événements diégétiques sont « ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur

¹ « Catherine Deneuve et Jacques Demy sur "Peau d'âne" » [archive vidéo], sur INA, 1971, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/rbf07015982/catherine-deneuve-et-jacques-demy-sur-peau-d-ane>

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 377.

³ GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Cahier 6, 7, 8, 9* [1931-1932], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983, p. 325, cité dans *Ibid.*, p. 376.

⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 379.

⁵ *Ibid.*, p. 383.

⁶ *Ibid.*, p. 376.

est propre¹ ». Cette émancipation, toute proportion gardée, de *Peau d'Âne* (et de l'univers fictif qui l'accompagne) vis-à-vis de son père, Perrault, a été largement encouragée par le film de Jacques Demy. Saint-Gelais explique que le passage à un autre média peut contribuer à la *substitution d'original*², particulièrement lorsque ce média est le cinéma, sa présence étant massive dans la culture. Les modifications contrefictionnelles sont parfois tellement prégnantes qu'« une adaptation cinématographique peut s'imposer face à un original peu connu³ ». Dans le cas du film *Peau d'Âne*, ce serait exagéré d'affirmer qu'il s'est substitué au conte de Perrault, mais il est certain que cette adaptation a apporté une vraie contribution à la fiction originale et qu'elle a eu une forte incidence sur la réception de cette dernière auprès du public moderne. En guise d'exemple, l'introduction de Jean Bellemin-Noël à son article sur « *Peau d'Âne* » : « ["*Peau d'Âne*"] m'est resté fermé longtemps, malgré des contacts mieux entretenus qu'avec les autres, – grâce sans doute au cinéma et au personnage de Catherine Deneuve, ou à cause d'eux⁴ ? »

6. Conclusion

Le récit du film de Jacques Demy alterne constamment entre réinterprétation et contrefictionnel. Les éclairages nouveaux tels que l'humour, la caricature et la modernité incitent à interpréter l'histoire de Perrault de manière différente. Il n'est plus question de coller exactement aux codes des contes de fées, mais bien de faire preuve de plus de réalisme et de profondeur – tout en gardant en tête que le film date de 1970 et qu'il adapte un conte de 1694. Les changements sont tellement importants, notamment parce qu'ils sont rattachés à certains personnages (principalement à la Fée des Lilas et à *Peau d'Âne*), qu'ils modifient ostensiblement le cours de l'histoire (cf. les anachronismes). Il s'agit bel et bien d'une adaptation libre, voire libertine, du conte premier.

Peut-être est-ce inattendu, mais nous estimons que la forme de réinterprétation qui a le plus de conséquences est certainement la visée humoristique. L'humour dans le film est très différent de celui de Perrault et prend surtout la forme de sous-entendus et d'allusions. Par exemple, les paroles des chansons, sous des airs enfantins et entraînants, regorgent d'idées, parfois osées, exprimées à demi-mot, ce qui participe pleinement à

¹ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 23.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 330.

³ *Ibid.*, p. 331.

⁴ BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "*Peau d'âne*" », art. cit., p. 37.

l'effet comique du film. Par ailleurs, l'attitude désinvolte de la marraine-la-fée permet de dédramatiser la situation incestueuse en la rendant plus légère. Comme quoi, même les sujets les plus graves prêtent à rire. Mais alors que *Peau d'Âne* s'adresse en apparence à un jeune public – au même titre que le conte de Perrault¹ –, les enfants ne peuvent pas comprendre ce genre d'humour. De là, le film, présente plusieurs niveaux de lecture qui ne sont pas perceptibles à tous les âges. Seuls les adultes ont accès aux lectures plus subtiles. Pour certains, c'est là que réside la véritable magie des contes.

D'un point de vue beaucoup moins positif, Pierrat met le doigt sur un certain malaise diffus qui découle de ce manque de clarté par rapport à la place de l'enfant. Le film entretient un rapport à l'enfance très particulier² : alors que l'histoire évolue dans un univers féérique et coloré qui parle aux enfants, les grands absents du film sont justement les enfants. Les adultes semblent avoir pris leur place. *Peau d'Âne* et le prince se montrent capricieux et prennent un malin plaisir à défier leurs parents³ (la Fée des Lilas en ce qui concerne *Peau d'Âne*). Cependant, que cela plaise ou non, Jacques Demy est tout à fait conscient de cette tension et défend son choix :

Je voulais avoir d'un côté le sujet enfantin, merveilleux, qui plairait aux gosses et la vision adulte d'un récit complètement pervers devant lequel le public se mettra ou non des œillères selon son degré de puritanisme. Le scénario est truffé de pièges. C'est l'histoire d'une libération⁴.

Alors que dans le récit de Perrault, *in fine*, la morale est sauve et l'inceste condamné, le film de Demy, quant à lui, se veut ambigu, jusqu'à la fin. La dernière phrase du dialogue est prononcée de manière équivoque par le roi, que l'idée d'inceste ne semble pas avoir quitté définitivement : « Ma fille, ma chère fille, tu es là ! Nous ne nous quitterons plus. » (01:22:30) Pour plus de réalisme, le film n'hésite donc pas à dépeindre les vices humains, même les plus sombres, ce qui nous amène à la conclusion suivante : modernité ne rime pas toujours avec moralité.

¹ Dans la préface du recueil de ses contes en vers, Perrault sous-entend que ses histoires sont destinées aux enfants, aux « âmes innocentes ». Pourtant, des doutes planent quant à la nature du public visé (cf. PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 10).

² PIERRAT, Emmanuel, « *Peau d'Âne* et ses rites de passage », *art. cit.*, p. 57.

³ DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], *op. cit.*

⁴ « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*.

Chapitre 3 : *Peau d'âne* de Christine Angot, exemple ou contre-exemple de transfictionnalité ?

En juin 2003, Christine Angot publie *Peau d'âne*, courte autofiction. Comme le titre rappelle explicitement le conte de Charles Perrault, nous pouvons nous demander quel lien (peut-être transfictionnel) cette *Peau d'Âne* contemporaine maintient avec l'héroïne du conte de fées. Dans *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui*, Alice Brière-Haquet analyse brièvement l'histoire du roman d'Angot et affirme que « le conte est convoqué de manière transparente dès le titre, et irrigue un discours qui se nourrit des lieux du vécu¹ ». Ce principe de réécriture admis, réalisons pas à pas ce qui nous semble s'apparenter le plus à une enquête transfictionnelle en bonne et due forme.

1. Résumé du roman

Peau d'âne raconte l'histoire de Christine Schwartz, née dans les années 1960 et surnommée *Peau d'Âne* depuis sa plus tendre enfance. Jusqu'à son adolescence, elle vit seule avec sa mère à Châteauroux puis à Reims, son père ne l'ayant pas reconnue. Pourtant, pendant très longtemps, elle lui vouera une admiration sans limite. Sa vie bascule quand ce père, qu'elle ne connaît pas, décide de lui apprendre à embrasser, de lui « rouler une pelle² », sans prévenir. Elle a alors quatorze ans et ce baiser incompréhensible l'arrachera à l'enfance à tout jamais. Les vêtements et la mode deviennent très importants à ses yeux. Les insomnies, accompagnées de somnifères et de calmants en tout genre, se font monnaie courante. Les troubles du comportement alimentaire font également leur apparition. Malgré son déséquilibre psychologique, elle donne naissance à une petite fille que le père abandonne à son tour. Constamment en quête de la raison de son existence, elle se met à écrire, encore et encore, toujours vêtue de vieux pulls de laine et cachemire, trop larges, qui ne lui appartiennent pas.

¹ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes, op. cit.*, p. 37.

² ANGOT, Christine, *Peau d'Âne* [2003], Paris, Le Livre de Poche, 2005, p. 21. Toutes les citations du roman renverront à cette édition.

2. La face texte¹

2.1. La question de l'expansion

Dans son ouvrage théorique, Saint-Gelais énumère les différentes relations que peuvent entretenir des œuvres transfictionnelles avec la fiction originale. La plus simple, en apparence, et la plus courante est l'expansion, dont il a été question dans l'introduction de ce travail, à savoir « une transfiction qui prolonge [une fiction préalable] sur le plan temporel ou, plus largement, diégétique² ». D'emblée, à la lecture de *Peau d'âne* de Christine Angot, il apparaît que le roman ne correspond pas à une expansion du conte de Perrault, même en survolant les caractéristiques des différents types d'expansion (*prequel*, suite, interpolation, expansion parallèle...). L'histoire de l'autofiction ne coexiste pas avec l'univers fictif du conte de Perrault et aucune adjonction n'est apportée. Les limites que se fixait l'œuvre originale ne sont pas contestées par le récit d'Angot, qui a l'air de présenter une certaine autonomie.

2.2. La question de la version

Examinons maintenant la deuxième grande catégorie de transfictions : la version, qui nous a déjà bien occupée dans les deux chapitres précédents. De prime abord, le roman semble plus ou moins répondre à la définition très générale qu'en donne Saint-Gelais au début du quatrième chapitre : « Une transfiction peut [...] se substituer à [la fiction initiale], ou du moins prétendre le faire, se donnant dès lors comme une nouvelle version³ ». De plus, dans le langage courant, le terme *version* est utilisé sans discernement. N'importe quelle œuvre nouvelle qui s'inspire de près ou de loin d'une œuvre antérieure est appelée *version*. *Peau d'âne* d'Angot serait alors la « version moderne » du conte de 1694, son personnage étant considéré par la critique comme une Peau d'Âne des temps modernes⁴. Toutefois, Saint-Gelais, en plus de la brève définition, donne des précisions à ce terme et partant, en fait un concept : rappelons qu'il n'y a version que si l'histoire initiale est racontée sous un nouvel angle ; ou que cette histoire

¹ Nous reprenons cette formulation à Claude Duchet (cf. DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 1973, p. 52, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989).

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *Spirale*, n° 198, 2004, p. 15, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2004-n198-spirale1058111/19041ac/>

est interprétée différemment ; ou encore que le cours de l'histoire est sensiblement modifié.

2.2.1. Modification et contrefictionnel

Le roman ne présentant aucun des deux premiers phénomènes, seul le troisième peut trouver une quelconque résonance avec la théorie de Saint-Gelais. Il s'agirait donc du fruit d'une modification : un contrefictionnel. Dans son ouvrage théorique, Saint-Gelais met en garde contre ce type de version et se pose la question suivante : le critère de coréférence n'étant plus respecté, est-il approprié de parler de transfictionnalité ? Pour l'auteur, la réponse est positive puisqu'il s'agit d'une forme « limite » de la transfictionnalité où les tensions entre identité et altérité sont accrues, s'opposant à des formes « canoniques » comme l'expansion ou la réinterprétation¹. Néanmoins, dans une note, il précise que « si cette tension se résout au seul profit de l'altérité, simplement accompagnée d'une relation d'analogie² », la relation d'identité est exclue et rend impossible toute manifestation transfictionnelle.

Qu'en est-il de *Peau d'âne* de Christine Angot ? Il est clair que le monde fictif d'Angot n'est pas le même que celui de Perrault, la Peau d'Âne du premier évoluant dans des petites villes provinciales de France dans la seconde moitié des années 1900. Cette situation temporelle et spatiale s'oppose visiblement à l'entrée traditionnelle des contes : « Il était une fois, dans des contrées lointaines ». Selon Gregory Currie, lorsque le critère de coréférence n'est plus respecté, la nouvelle version ne peut pas être transfictionnelle³. Du point de vue de Saint-Gelais, dans ce cas, la relation d'altérité est tellement grande qu'elle écarte toute possibilité de communication diégétique entre les deux diégèses. Il est alors question de transposition⁴, phénomène propre à l'hypertextualité de Gérard Genette. Bien qu'elle soit la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles⁵, la transposition ne relève « que » d'une relation de transformation, quoique sérieuse, entre textes et non d'une relation de migration des données diégétiques, ce qui n'en fait pas un type de transfiction (cf. l'introduction). Dans le cas de *Peau d'âne* d'Angot, la

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 163.

² *Ibid.*

³ CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 177-188, cité dans *Ibid.*, p. 162.

⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 163.

⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 291.

transposition relèverait de la réappropriation¹ : le conte de Perrault, est « réinstancié », pour reprendre l'expression de Genette, et incorporé dans l'univers stylistique, symbolique et fantasmatique personnel d'Angot.

2.2.2. Puissance de la relation d'analogie

L'inceste

Le constat paraît simple : la Peau d'Âne d'Angot et celle de Perrault ne sont pas la même personne. Pourtant, certains passages peuvent tout de même prêter à confusion. Par exemple, le long extrait qui traite de l'acte incestueux (p. 32-39), et qui est entrecoupé par le dialogue entre Peau d'Âne et sa fille au sujet du choix d'un conte, développe le motif du baiser du père évoqué explicitement au début du récit (p. 20-21). Ce passage est beaucoup plus ambigu, voire fantastique. Il utilise le vocabulaire de l'univers du conte de fées en mettant en scène roi, prince, princesse, forêt... Il fait même allusion à un autre conte très connu de Perrault, « La Belle au bois dormant » (« Mais le baiser de la Belle au bois dormant, elle ne l'a jamais eu. [...] Elle a été réveillée, oui, de l'enfance, mais par un baiser qui n'a pas marché, qui n'était pas conforme, qui n'était pas le bon » (p. 32-33)). Tout est métaphorique ; le registre réaliste de l'autofiction a disparu pour rejoindre le registre de l'irréel des contes². Malgré le récit allégorique, Brière-Haquet soutient que l'inceste est bien plus présent dans *Peau d'âne* que dans le roman qui porte son nom et qui a révélé Christine Angot au public quatre ans plus tôt³ : *L'Inceste*⁴. D'après ce rapprochement avec le genre du conte, le lecteur pourrait conclure qu'il est bel et bien face à une version moderne du conte de « Peau d'Âne », dans laquelle le père serait passé à l'acte.

Cependant, dans « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », Dorothee Dussy explique que c'est à l'âge adulte que l'inceste entraîne les conséquences psychosociales les plus graves : dépressions nerveuses chroniques, surconsommation de médicaments, troubles du comportement alimentaire⁵...

¹ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 38.

² DIDIER, Béatrice, « Perrault féministe ? », *Europe : revue mensuelle*, n° 739, 1990, p. 106.

³ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 42 ; 37.

⁴ ANGOT, Christine, *L'Inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999.

⁵ DUSSY, Dorothee, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, n° 42, 2016, p. 76, URL : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2016-2-page-73.htm>

Les études et les travaux relatifs à cet acte et à ses répercussions ne manquent pas. L'inceste est certes reconnu, mais est-il vraiment interdit ? Dans son article, Dussy estime que l'ordre social admettant l'inceste, c'est le fait d'en parler qui est effectivement interdit¹. Pour appuyer ses propos, elle fait référence à la célèbre phrase de Lévi-Strauss : « *incest is fine, as long as it's kept in the family*² », dont l'idée est encore trop répandue dans la société contemporaine. Dans *Peau d'âne*, lorsque Christine Schwartz passe des vacances en compagnie de riches mécènes, le mari lui dit : « *Sex is nice but incest is best because it stays in the family* » (p. 46), ce à quoi elle ne trouve rien à répondre exceptés des « ah ah ah ah ». Bien que la maxime soit légèrement transformée, on comprend que l'héroïne a évolué dans un monde où l'inceste a tellement été intériorisé qu'en parler implique inévitablement des moqueries. La *Peau d'Âne* d'Angot présente donc tous les traumatismes d'une victime d'inceste tandis que dans le conte de Perrault, c'est bien l'évitement d'une situation incestueuse qui est mis en évidence. En considérant le passage à l'acte du père, il est impossible de confondre les deux *Peau d'Âne*. Toute une réflexion nouvelle s'ouvre à partir de la situation décrite dans le roman, réflexion qui n'aurait aucun sens si elle était projetée à l'univers féérique de Perrault.

De plus, même si l'autofiction tente de se rapprocher de la forme du conte de fées par l'utilisation d'un vocabulaire spécifique et l'emploi d'un registre moins réaliste, il ne s'en éloigne pas moins pour autant. Un exemple éloquent est la phrase « Décidément les contes de fées n'existaient pas » (p. 44) qui suit le départ du père de la fille de *Peau d'Âne*. Tout comme sa mère, l'héroïne n'a pas droit à la fin heureuse promise par les contes de fées³. Même la narratrice est désillusionnée. À l'inverse, le narrateur de Perrault appartient complètement à l'univers du conte. L'ouverture classique « Il était une fois un roi », qui permet au lecteur de « franchir les portes du royaume de la fiction⁴ », ou encore la présence de la morale en sont témoins. Le narrateur n'hésite pas à utiliser le « je » pour intervenir dans la narration et donner son avis sur l'histoire de la princesse (cf. le chapitre 1). Quand l'une ne croit même pas en l'existence des contes et tente de nous faire

¹ *Ibid.*, 78.

² LÉVI-STRAUSS, Claude, « L'Homme Nu », *Mythologiques*, tome 4, Paris, Plon, 1971.

³ GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *art. cit.*, p. 15.

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 62.

sortir de la fiction, l'autre s'implique dans le récit, comme s'il avait réellement assisté aux événements.

Ainsi, cet épisode de l'histoire d'Angot, qui traite de l'inceste, se rapproche du récit de Perrault, tout en s'en écartant nettement. En passant à l'acte, le père du roman condamne Peau d'Âne à une vie pleine de souffrances et d'amertume. On est très loin du « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » des contes traditionnels. Toutefois, même si l'autofiction ne prétend pas poursuivre la diégèse antérieure et imaginer la vie qu'aurait menée la princesse si elle avait succombé aux avances du roi son père, la comparaison entre les deux récits est plus prégnante. C'est pourquoi nous aurions envie de qualifier ce passage de « contrefictionnel non transfictionnel » dans la mesure où, réflexion faite, il n'y a pas identité entre les deux Peau d'Âne, mais que les données diégétiques du conte semblent avoir été reprises telles quelles pour être injectées dans l'histoire du roman.

La peau de l'âne

L'extrait du roman dans lequel Peau d'Âne est moquée par les habitants de Reims à cause de ses vêtements (p. 41-42) est également compliqué à appréhender en termes de transfictionnalité. Il fait très largement écho au moment où la Peau d'Âne originale se retrouve dans la métairie à jouer la souillon avec sa peau d'animal sur le dos. Dans l'autofiction, la narratrice emploie le terme *quolibets*, mot littéraire qui n'est plus tellement employé dans le langage courant moderne et qui rappelle les vers de Perrault « Elle était la butte ordinaire de tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots » (p. 152). En outre, ses « vieux pulls » sont comparés à de « la bouse de vieil âne ». Le parallélisme entre les deux textes, pour le coup, ne peut pas passer inaperçu.

À nouveau, le lecteur pourrait y voir une révision moderne de la diégèse préexistante de Perrault. Que ce soit dans l'autofiction ou dans le conte, la peau de l'âne est le symbole de l'inceste. Dans le conte, cette peau permet à la princesse d'échapper à son père incestueux et dans le roman, elle représente les vêtements hypermoulants que Christine Schwartz reçoit de son père. L'inceste tout entier est dit dans la métaphore de ces vêtements trop serrés¹ :

¹ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 41.

Il savait qu'il les offrirait un jour à sa fille, c'était donc pour ça qu'il l'avait prénommée Peau d'âne, vêtements qui collent à la peau, comme la peau d'un âne, un âne efflanqué, qui n'a rien d'autre à se mettre que sa propre peau qui lui colle aux os. (p. 21)

Les moqueries et les quolibets rendent donc la relation d'analogie avec le conte plus évidente, l'inceste étant le principal point en commun entre les deux diégèses, d'autant plus qu'il est traité de manière similaire. À travers le conte de Perrault, Christine Angot parvient à partager ses obsessions sous une forme différente par rapport à ses autres romans, comme « couvertes d'une peau d'âne¹ ». Elle renonce à un « manque de construction », qui lui a souvent été reproché, et adopte une linéarité chronologique caractéristique de la narration classique dont relèvent les contes. Dès lors, le récit donne une autre justification à l'œuvre : ce qui était une question de destin et de prédestination est reconduit vers la question de la faute et de la responsabilité².

Les robes

Une dernière similitude, toujours liée aux deux premières, est l'importance des beaux vêtements et de la mode. Les références aux vêtements abondent tout au long de l'autofiction. D'ailleurs, le mot *quolibets* avait déjà été employé au début du récit lorsque la narratrice interroge le regard sexualisant posé sur le corps de l'enfant et plus particulièrement le corps de la fille : « Tout le monde avait les yeux braqués, dans la rue, sur les filles qui passaient en mini-jupe et en manteau-maxi, ça déclenchait aussi beaucoup de *quolibets*, mais pour la première fois ces filles n'étaient pas des putes, elles étaient à la mode » (p. 17). Cette mode, selon Brière-Haquet, « résonne de manière dérangeante avec l'histoire de "Peau d'Âne" et le rôle trouble qui sera celui de la jeune fille³ ». L'autrice n'explicite pas ce qu'elle entend par « rôle trouble », mais il s'agit certainement de son attitude de féroce négociatrice et de son manque de dégoût face à la situation, que Viala a relevés dans le conte de Perrault.

La narratrice est consciente de son obsession pour les vêtements puisqu'elle commente le changement vestimentaire qui a eu lieu après la suppression des uniformes en évoquant l'hypotexte : « Je parle de ça à cause du conte de Peau d'âne qui insistait

¹ *Ibid.*, p. 42.

² GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *art. cit.*, p. 15.

³ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 41.

déjà » (p. 15-16). Cette intervention est saillante, la narratrice s'impliquant pour la première fois dans la diégèse, de surcroît à la première personne. Elle a l'air de justifier ses répétitions incessantes. Les vêtements auront une place de choix dans son récit, principalement les robes qui deviennent le symbole de la condition féminine. Bien que marqueur de la libération féminine, la robe n'est pas dépourvue de liens : elle rend la femme redevable à celui qui l'offre – comme chez Perrault, où la robe est à la fois une démonstration d'amour et une démonstration de force –, mais aussi dépendante du regard de l'autre qui permet à la féminité de ne s'affirmer qu'à travers sa sexualisation¹. Ainsi, la narratrice assiste à une révolution déçue, à une fausse liberté : « Peau d'Âne peut bien s'échapper, se vêtir ou se travestir, c'est toujours l'œil du prince dans la serrure qui lui donne sa légitimité et fonde son identité² ».

Par ailleurs, le lecteur apprend que Christine Schwartz est l'auteurice de livres qui ne parlent que de robes (« Des vues de l'esprit, [...] qui redécryvaient sans arrêt les robes qu'elle avait portées enfant. On aurait dit qu'il n'y avait que ça qui comptait pour elle, les robes. » (p. 40-41)). L'analogie avec le conte était déjà manifeste, mais le comble est que les titres de ses livres sont largement inspirés des robes réclamées par la Peau d'Âne originale : « Vu du soleil », « Vu de la lune », « Vu du temps ». Parmi ces titres fictifs s'est glissé le nom du premier roman d'Angot, qui a vraiment été publié en 1990 : *Vu du ciel*³. L'auteurice détourne donc cet ancien titre pour se rapprocher du conte. Malgré cela, il n'y a toujours pas de lien transfictionnel. Mais ces passages, où le processus de transposition du récit original se fait sentir davantage, peuvent faire douter l'analyste. Réalité et fiction s'entremêlent afin de saisir toute la complexité contemporaine de la vie de la protagoniste. D'après Brière-Haquet à nouveau, les « robes témoignent de l'invention du conte de fées moderne : Christine Angot recoupe les robes de Peau d'Âne pour leur donner une allure résolument moderne⁴ ».

2.3. La question de la capture

Un autre épisode du récit, plus circonscrit, mérite une attention particulière : le moment où la fille de Peau d'Âne explique à sa mère pourquoi elle a choisi le conte du

¹ *Ibid.*, p. 43

² *Ibid.*

³ ANGOT, Christine, *Vu du Ciel*, Paris, L'Arpenteur-Gallimard, 1990.

⁴ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 36.

« Chat botté » et non pas celui de « Peau d'Âne » (p. 33-37). Dans cet extrait, la petite fille résume avec ses mots et sa sensibilité d'enfant l'histoire du conte. De là, la diégèse originale (le conte) est annexée à la diégèse englobante (le roman d'Angot) où elle ne figure qu'à titre de récit¹, les personnages du roman étant tout à fait conscients du caractère fictif du conte (« une histoire qui commence avec un âne qui pond de l'or, [...] c'est assez bizarre » (p. 35)). Cet enchâssement rétrospectif se rattache au procédé de la *capture* que Saint-Gelais considère comme situé aux confins de la transfictionnalité, la capture s'opposant à l'occultation transfictionnelle de l'intertextualité². Rappelons que « la transfictionnalité consiste, pour un texte, non pas à parler d'un autre texte (et encore moins à le citer), mais à en prolonger la diégèse, comme si celle-ci existait en elle-même, et ne devait justement pas son instauration à quelque texte que ce soit ».

Alors que la capture est déjà un cas limite de transfictionnalité, ce passage de *Peau d'âne* d'Angot complique encore un peu les choses parce qu'il est difficile de déterminer quelle est la diégèse de référence. Le conte de Perrault ? Le film de Jacques Demy ? En réalité, la petite fille fait allusion aux deux (« j'en ai marre de toujours voir *Peau d'âne*. Parce ce que je l'ai vu mille et une fois, [...] Parce que *Peau d'âne* je le regarde depuis que je suis toute petite » (p. 33) ; « On ne dirait pas un conte de fées parce que, quand on le lit, ou quand on regarde le film, on dirait plus une aventure fantastique » (p. 34-35)). Cependant, il semble qu'elle ait une préférence pour le film, notamment parce qu'elle déclare : « J'aime bien *Peau d'âne* quand même. Parce que j'aime bien les actrices qui jouent dans le film, Catherine Deneuve, et puis c'est un beau conte de fées » (p. 34). Cette insistance sur l'actrice, montre que c'est surtout le film qui lui est resté en mémoire, ce qui permet d'affirmer dans une certaine mesure que la diégèse enchâssée est celle de Jacques Demy et que par conséquent, pour la fille de Peau d'Âne, le film a bien supplanté le conte.

Mise à part cette hésitation sur la provenance du récit enchâssé, cet épisode ne répond pas aux conditions nécessaires pour qu'il y ait capture transfictionnelle. Comme nous l'avons déjà relevé, la fille de Peau d'Âne et Peau d'Âne elle-même envisagent l'histoire de cette princesse comme une fiction, ce qui n'est pas anormal dans le cas d'une

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 232.

² *Ibid.*, p. 229 ; 234.

capture. Néanmoins, les personnages du conte étant aussi imaginaires à leurs yeux que Christine Schwartz et sa fille ne le sont aux yeux du lecteur de l'autofiction (« Le personnage de Peau d'âne, c'était impossible, parce que c'est un conte. » (p. 35)), désormais, deux niveaux de diégèse se manifestent, ce qui exclut toute possibilité de contact¹. Une barrière s'établit entre les deux univers. Bien que ce passage enchâsse le conte raconté par le film, il ne le prolonge pas diégétiquement parlant ; il ne s'agit pas d'un nouvel épisode ajouté au récit de Perrault. En aucun cas Christine Schwartz ne « joue » le rôle de Peau d'Âne. Les deux fictions ne communiquent donc pas entre elles, ce qui empêche la création d'une correspondance transfictionnelle².

Dès le début du roman, cette extériorité à l'univers du conte est déjà revendiquée. La narratrice évoque l'existence du texte antérieur et s'en détourne avec son intrusion à la première personne : « Je parle de ça à cause du conte de Peau d'âne qui insistait déjà ». Cette intervention métalectique bouleverse encore plus la construction du récit. Alors que deux niveaux de diégèse sont déjà en jeu avec le dialogue entre la mère et sa fille, un troisième niveau s'ajoute. Mais celui-ci fonctionne différemment. Tout au long du récit, la narratrice est extradiégétique et ne participe pas à la diégèse. Inopinément, elle brise le quatrième mur et transgresse les frontières entre les niveaux afin de faire irruption dans le niveau de sa diégèse³. Dès lors, trois niveaux de diégèse se côtoient, comportant chacun un taux de fictivité différent : le métadiégétique, le diégétique et l'extradiégétique. Cette métalepse, bien qu'elle n'enchâsse pas la diégèse du conte comme le fait le dialogue, montre que le monde fictif de l'autofiction – par l'intermédiaire de la narratrice – ne la traite pas comme la réalité.

3. La face hors-texte

3.1. Le titre

Comment une œuvre, dont le titre fait référence à une fiction antérieure aussi explicitement, ne peut-elle pas être nécessairement transfictionnelle ? Il est ici question de métatexte. Selon Christine Montalbetti, deux niveaux d'usage du nom propre fictionnel existent : celui de l'énoncé de fiction original et celui du discours d'ordre

¹ *Ibid.*, p. 230-231.

² *Ibid.*, p. 234.

³ GENETTE, Gérard, *Discours du récit* [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007.

métatextuel¹. De cette façon, la lecture du titre « Peau d'Âne » renvoie directement au « personnage forgé par Perrault (et par l'imaginaire collectif) », c'est-à-dire à une entité du monde réel. Ce référent, bien réel, est constitué de tous les énoncés écrits par Perrault (et les autres) et qui servent à la construction de son personnage. Lorsque la fille de Peau d'Âne explique que le titre du « Chat Botté » est étonnant parce que les bottes ne sont pas l'élément qu'on remarque le plus dans l'histoire, elle ajoute ceci à propos de « Peau d'Âne » : « Alors que dans *Peau d'âne*, oui, parce que c'est à cause de ça que tout le monde la méprise et tout » (p. 36-37). Il est clair que la peau de l'âne, emblème du conte², fait partie des caractéristiques intrinsèques du personnage. Aussi a-t-elle donné le titre au conte et au roman, titre qui, loin d'être anodin, peut parfois être amené à construire l'ouvrage à partir de lui³.

Du titre ou du récit, qu'a rédigé en premier Christine Angot ? Nous pouvons difficilement le savoir. Ce qui est certain, c'est qu'en plus de désigner le contenu de l'ouvrage, le titre est avant tout un objet de circulation et est donc centré sur le destinataire⁴ ; le but est d'éveiller sa curiosité. Le titre littéraire est générateur de significations qui sont autant d'effets de lecture⁵. Parmi ceux-ci, on compte les connotations qui sont certes secondaires, mais considérables comme les connotations génériques⁶. En ce qui concerne le conte de fées, le titre annonce clairement qu'il va raconter l'histoire de *n'importe qui*, pour que l'enfant puisse facilement s'identifier. En outre, les personnages portent rarement des prénoms et si des noms apparaissent, ce ne sont pas des noms propres, mais des termes descriptifs⁷. « Peau d'Âne » est effectivement un titre descriptif. Toutefois, si le destinataire doit se montrer curieux, il doit aussi faire preuve de méfiance, les titres étant intentionnels, artificiels et, par conséquent, quelque fois manipulateurs⁸. C'est le cas de l'autofiction d'Angot qui reprend le titre d'un conte,

¹ MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001, p. 39, cité dans SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 440.

² BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "Peau d'âne" », *art. cit.*, p. 38.

³ DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée* et *La Bête humaine* », *art. cit.*, p. 67.

⁴ Genette considère que le destinataire du titre est le public, une entité de droit plus vaste que le simple lecteur (cf. GENETTE, Gérard, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 78-79).

⁵ ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, n° 36, 2008, p. 55, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/>

⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, *op. cit.*, p. 93-94.

⁷ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁸ ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *art. cit.*, p. 47.

censé narrer l'histoire de n'importe qui, mais qui raconte pourtant sa propre histoire. C'est pourquoi l'inférence interprétative du destinataire, qui est commandée par le titre, doit être révisée à l'usage du texte¹.

Le titre est donc une clé interprétative qui oriente la lecture de l'ouvrage². Dans son article « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », Max Roy soutient que ce travail d'interprétation du destinataire est facilité ou orienté par l'extérieur comme une adaptation de l'œuvre. L'adaptation pour le cinéma, par exemple, peut offrir une nouvelle publicité, un nouveau lectorat et la relation intertextuelle présumée par son titre conduit parfois à se demander s'il faut avoir lu ou vu les œuvres anciennes pour comprendre les modernes³. Genette semble répondre par l'affirmative à cette question lorsqu'il dit : « l'hypertextualité est plus ou moins obligatoire, plus ou moins facultative selon les hypertextes. Mais il reste que sa méconnaissance ampute toujours l'hypertexte d'une dimension réelle⁴ ». Dans le cas de « Peau d'Âne », le film de Jacques Demy ainsi que le roman d'Angot reprennent le titre à l'identique. Si le film est destiné à un public semblable à celui du conte (les enfants en apparence), le roman n'a pas les mêmes ambitions en termes de lectorat. La raison paraît couler de source : l'inceste n'est pas un sujet qui convient aux enfants.

Pourtant, nous sommes parvenus auparavant à la conclusion selon laquelle l'inceste était traité de manière similaire dans le conte et dans le roman. Nous pouvons alors nous demander pourquoi, à sujet égal et à traitement égal, l'un est approprié aux enfants et l'autre ne l'est pas. Tout est une question de comparaison. L'autofiction portant le même titre que le conte, le destinataire fait une interprétation sur la base d'une analogie⁵, mais très vite, il s'aperçoit que les différences principales entre les deux récits, à savoir la signification et la direction de l'œuvre, ne sont absolument pas négligeables. Tandis que dans le conte, l'inceste n'est que le point de départ (il n'en est plus question à la fin) d'une histoire qui finit forcément bien, l'histoire du roman, quant à elle, y revient constamment pour toujours plus souligner la responsabilité du père. Dès lors, plus aucune morale ne conseille les enfants de ne pas manquer à leur devoir, ce qui les fait disparaître

¹ *Ibid.*, p. 55.

² DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine* », *art. cit.*, p. 71.

³ ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *art. cit.*, p. 50 ; 54.

⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 555.

⁵ ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *art. cit.*, p. 55.

du panorama. Dans le roman d'Angot, il n'y a ni atténuation, ni enjolivement ; l'inceste apparaît dans toute sa brutalité. Le seul élément qui justifie réellement son titre est donc cet acte incestueux, qui bien qu'ignoble, n'est pas suffisant pour prétendre égaler le conte. Mais le titre ne relevant pas toujours du récit qu'il intitule, il est séparable de son support¹ et peut mener une sorte de vie indépendante. Ainsi, dans la culture populaire moderne, Peau d'Âne est devenue le symbole de l'inceste et ne partage plus toujours de liens évidents avec le conte qui l'a instaurée.

3.2. Un roman allographe et autobiographique

Outre ce rapport difficilement définissable entre le titre et le récit, l'autrice, Christine Angot, entretient elle aussi une relation compliquée avec son récit. Tout d'abord, elle est inévitablement une autrice allographe par rapport au conte de Perrault. La société actuelle accordant encore largement la primauté à l'auteur et l'œuvre originaux, même si son roman s'était voulu transfictionnel, il aurait très certainement souffert d'un manque de légitimité de la part des lecteurs. Ensuite, en plus d'être allographe, le récit est considéré par la critique littéraire comme une autofiction, bien que Christine Angot refuse cette étiquette générique, notamment parce qu'elle ne veut pas se réduire à un personnage². Mais qu'est qu'une autofiction ? Elle serait l'équivalent moderne du roman personnel du XIX^e siècle³ que Philippe Lejeune classe dans la catégorie du « roman autobiographique », qui regroupe « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir de ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer⁴ ».

Dans le cas de *Peau d'âne* d'Angot, l'identité entre l'autrice et le personnage est confirmée : Peau d'Âne est un surnom donné à une personne dont le nom de famille n'est autre que Angot ou Schwartz. La narratrice explique une première fois que « du côté du

¹ DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine* », art. cit., p. 51.

² FRANCE 2, « Christine Angot », *Tout le monde en parle* [archive vidéo], sur INA, 1999, 00:05:40, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i08151353/christine-angot>

³ DUIEF-SANCHEZ, Véronique, « Le roman personnel : un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIX^e siècle », *Filiations*, n° 2, 2011, URL : <https://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=104#quotation>

⁴ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996, p. 25.

père, leur nom signifiait Dieu, et même deux fois Dieu, une fois en normand et une fois dans une langue viking, An, et Got » (p. 11). Une deuxième fois, il est dit que « Christine Schwartz était le nom d'état civil de Peau d'âne » (p. 15). De plus, toute la généalogie du personnage, qui tourne elle aussi autour des vêtements, est détaillée et rejoint la véritable filiation de l'autrice sur bien des points. Le lecteur ne *croit* donc pas deviner des ressemblances, mais est certain qu'il y a identité entre l'autrice et son personnage. Dans son article « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », Katherine Gagnon utilise l'appellation « Christine-Peau d'Âne¹ » pour désigner la protagoniste du roman. Cette affirmation d'identité nous fait dire que *Peau d'âne* ne serait peut-être pas à classer dans la catégorie des autofictions et qu'il ne faudrait pas rejeter directement l'identité de l'autrice et de la narratrice – le roman personnel se caractérisant par la non-identité de l'auteur et du narrateur².

Dans *Le Pacte autobiographique*³, Lejeune explique que, dans un récit autodiégétique, s'il y a identité entre l'auteur et le personnage, il y a immanquablement un pacte autobiographique, c'est-à-dire l'affirmation de l'identité du nom (auteur-narrateur-personnage) et que, à partir du moment où le nom de l'auteur est le même que celui du personnage, toute possibilité de fiction est exclue. Cependant, le récit de *Peau d'âne* est à la troisième personne, ce que Lejeune nomme récit « impersonnel ». Bien que l'auteur admette qu'il puisse y avoir identité du narrateur et du personnage principal, sans que la première personne soit employée, il n'envisage pas le cas de l'autobiographie à la narration non-autodiégétique. Par conséquent, nous ne pouvons pas savoir si *Peau d'âne* peut être considérée comme une autobiographie malgré les parties imaginaires. S'il n'y a pas un pacte autobiographique certifié, parce que l'autofiction ne répond pas à la définition canonique de l'autobiographie de Lejeune, il y a bien un « acte » autobiographique évident, selon la différence introduite par Jean-Pierre Bertrand⁴. Quoiqu'il en soit, la Peau d'Âne de l'autofiction ne peut pas être la Peau d'Âne de Perrault puisqu'elle est Christine Angot.

¹ GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *art. cit.*, p. 15 ; 16.

² LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 13-46.

⁴ BERTRAND, Jean-Pierre et DEMOULIN, Laurent, « Autobiopoésie, Cliff, Verheggen, Delaive », *L'Autobiographie dans l'espace francophone, I. La Belgique*, Estrella de la Torre et Martine Renouprez (dir.), Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, coll. « Estudios de Francofonía », 2003, p. 56-57.

Néanmoins, il faut préciser qu'instinctivement, nous avons considéré que la narratrice était une femme. Pourtant, le récit est effectivement porté par un « narrateur étrangement désindividualisé et asexué, assimilé à la figure d'un conteur prenant en charge une histoire qui n'est pas la sienne¹ ». Le conte est un langage commun de l'autrice au lecteur qui lui permet de se « déplier² » face au public. De cette manière, le registre fantasmatique des contes³ rejoint le pacte fantasmatique du roman autobiographique, forme indirecte du pacte autobiographique⁴. Par conséquent, le système d'énonciation n'a rien de commun et est difficile à définir ; le contrat entre l'autrice et le lecteur est ambigu. Il s'agirait d'une narration autodiégétique à la troisième personne dans la même idée de certains passages du *Roland Barthes, par Roland Barthes*, ou encore de *La Guerre des Gaules* de Jules César. Christine Angot, étant la protagoniste de son histoire, on s'attendrait plutôt à un récit à la première personne qui se rapprocherait du roman personnel proprement dit. Avec ce choix de narration, les rapports entre la vérité et la fiction sont mis à l'épreuve. Angot se distance fortement de son histoire, ce qui crée une sorte d'altérité. Cela dit, nous insistons, cette distanciation ne la rapproche pas pour autant de la princesse de Perrault. La passerelle transfictionnelle entre les deux diégèses reste inenvisageable.

3.3. La référence principale

La fille de Peau d'Âne prend l'histoire du film comme référence, mais ce n'est peut-être pas le cas de Christine Angot. Il est certain que l'autrice a vu le film puisqu'un de ses personnages en parle, ce qui pourrait laisser penser qu'elle-même se réfère au film et non au conte de Perrault quand elle établit les relations d'analogie. Dans ce cas, pourquoi réserver la seconde moitié de son roman au conte original de Perrault ? Il est vrai que cette mise en page permet plus facilement la confrontation entre la nouvelle lecture d'Angot et le conte initial. Mais s'agit-il seulement de comparer les deux histoires, au sens d'évènements rapportés par le récit, ou est-ce aussi un moyen de mettre face à face les mentalités de deux périodes de l'Histoire : le dix-septième siècle et la période comprise entre la fin des années 1900 et le début des années 2000 ? Aurait-il été

¹ GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *art. cit.*, p. 15.

² BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 42.

³ DIDIER, Béatrice, « Perrault féministe ? », *art. cit.*, p. 105.

⁴ LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 42.

concevable de raconter une agression incestueuse, aussi implicite soit la narration, au siècle de l'ordre et de la bienséance ? Le fait d'évoquer l'inceste entre un père et sa fille paraît déjà être une offense à la pudeur. Si le but est d'insister sur les différences de mœurs et de moralité, alors Christine Angot prend le conte comme référence.

Par ailleurs, si l'autofiction est considérée comme un conte des temps modernes, il est indispensable de noter l'absence de fée et de magie. Le « désenchantement du conte¹ » saute aux yeux. Or, dans le film, le rôle de la magie et de la marraine-la-fée a une place beaucoup plus importante que dans le conte de Perrault. La marraine, par sa personnalité taquine et envieuse, devient un personnage à part entière et la magie permet à Peau d'Âne de rendre sa vie plus facile (cf. le chapitre 2). Bien que Christine Angot n'hésite pas à se servir de l'univers merveilleux des contes pour rendre tangible la réalité abjecte de l'inceste, à aucun moment il n'est question de magie. Ainsi, la référence au conte de Perrault a beau ne pas être claire comme de l'eau de roche, il est certain que le roman prend de plus en plus ses distances avec le film.

4. Conclusion

En définitive, le récit de *Peau d'âne* de Christine Angot n'est pas une transfiction du conte de Charles Perrault, bien que le titre ait l'air d'annoncer le contraire. La théorie de Saint-Gelais est claire sur le sujet : s'il n'y a pas relation d'identité entre les personnages de chaque univers, il n'y a pas transfictionnalité. Certes, la transfictionnalité ne peut pas être connue de tout un chacun, mais l'usage inopportun du terme *version* induit en erreur. Le commun des mortels parle de nouvelle version, qu'il s'agisse d'une expansion, d'une réinterprétation ou seulement d'une transposition. Pour Saint-Gelais, il n'y a version transfictionnelle que si le nouveau récit prétend se substituer à la fiction originale. Le roman, dans son intégralité, ne répond pas à ce critère fondamental et, de ce fait, n'est pas la version moderne du conte.

Néanmoins, certains passages de l'histoire de l'autofiction sont plus difficiles à situer par rapport à la théorie transfictionnelle. Ils ont en commun de mettre en scène des thématiques qui sont également traitées par « Peau d'Âne » de Perrault : l'inceste, la peau de l'âne et les robes. En plus d'aborder les mêmes sujets, ces épisodes se rapprochent

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 168.

encore du conte par le traitement choisi. Pour dénoncer l'acte incestueux, la narratrice du roman emploie le vocabulaire du conte. En ce qui concerne la peau de l'âne, les moqueries et *quolibets* dont est victime Christine Schwartz rappellent les paysans de la métairie. Pour finir, l'obsession pour les robes se retrouve dans les titres des livres écrits par Peau d'Âne. La relation d'analogie est effectivement plus forte que dans le reste de l'autofiction, ce qui peut amener à penser qu'on a affaire, non pas à une œuvre transfictionnelle, mais à des séquences contrefictionnelles¹. Toutefois, ces analogies ne dissimulent tout de même pas la relation d'altérité qui reste présente.

Le postulat de départ est donc le suivant : toute relation transfictionnelle est impossible entre les deux fictions. Cependant, chaque fois qu'un doute se fait sentir, il s'avère que le cas considéré se trouve toujours à la limite de la transfictionnalité : la version contrefictionnelle ne respecte plus le critère de coréférence ; la relation d'altérité est parfois si forte qu'elle donne naissance à une forme « limite » de la transfictionnalité ; la capture reconnaît l'existence du texte antérieur. Par conséquent, l'incertitude qui plane vis-à-vis de ces phénomènes est justifiée. Le roman de Christine Angot est, d'après nous, un parfait exemple pour répondre à la question que Saint-Gelais se pose au tout début de son ouvrage : « Est-ce légitime de parler d'identité s'agissant d'instances (personnages, lieux, événements), figurant dans des œuvres distinctes, parfois même contradictoires² ? ». Il semblerait que la réponse soit négative. S'il y a bien, par moment, identification à la Peau d'Âne originale, il n'y a pas pour autant identité, et donc pas non plus transfictionnalité.

¹ *Ibid.*, p. 331.

² *Ibid.*, p. 8.

Chapitre 4 : « Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne de M^r Perrault », une critique transfictionnelle

1. Brève présentation des « Lettres »

En 1694, à Amsterdam, sont édités les deux premiers tomes du *Recueil de pièces curieuses et nouvelles, tant en prose qu'en vers* chez Adrien Moëtjens, plus connu sous le nom de *Recueil Moëtjens*. Bien que considéré pendant longtemps avec respect parce qu'il fournissait la première édition des contes de Perrault, il s'agit en réalité d'une contrefaçon que le poète ne semble pas avoir connue¹. Néanmoins, la première partie du deuxième volume de ce recueil reste tout à fait digne d'intérêt pour nous. En effet, elle contient deux lettres datées des 24 et 28 mars 1694 et qui s'intitulent « Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne, de M^r Perrault ». L'auteur de ces lettres est anonyme, un « solitaire fort écarté du beau monde et du beau commerce² » qui prétend, dans l'avertissement liminaire, qu'« [il] ne connaissait pas l'auteur [des contes], et ne savait pas qu'il avait affaire à l'illustre Mr Perrault³ ». Il n'est pas impossible qu'autant la destinataire que l'autoportrait de l'épistolier soient fictifs. Pour notre travail, seule la partie sur le conte de « Peau d'Âne » nous intéresse. Elle intervient à la seconde moitié de la seconde lettre, la première lettre et la première moitié de la seconde étant consacrées à la nouvelle de « Grisélidis ».

2. Rejet de l'esthétique classique

2.1. Modernité et modernisme

2.1.1. La provocation

Ces « Lettres » appartiennent à la curieuse catégorie de la critique transfictionnelle que Saint-Gelais définit sommairement comme « une critique qui ne se contente pas d'interpréter ou de juger, mais qui *ajoute* à la diégèse originale⁴ ». Plus loin, dans son

¹ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 85.

² *Ibid.*, p. 262.

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 438.

ouvrage, il précise qu'il s'agit d'une critique « qui se rapporte à un texte bien réel, et dont les effets de fiction consistent, comme pour toute transfiction, à étendre une diégèse préexistante au-delà des bornes que lui fixait le texte initial, qu'elle commente tout en faisant un peu davantage¹ ». Ce que reproche en particulier l'auteur anonyme des « Lettres » au conte de « Peau d'Âne » est le manque de vraisemblance, règle sacrée du classicisme. Mais Perrault est le chef de file des Modernes. Aussi rejette-t-il l'esthétique classique et la renaissance de la culture gréco-latine. Pour concrétiser ce rejet, il choisit délibérément la provocation. Par exemple, le titre du conte est révélateur. Rappelons qu'au XVII^e siècle, l'expression « conte de peau d'âne » était devenue, dans le langage courant, synonyme de conte de nourrice, conte de vieille, conte à dormir debout². Rien que par le titre, Perrault annonce la couleur.

De plus, à l'entrée « conte », le *Dictionnaire de l'Académie* de 1694 dit ceci : « Le vulgaire appelle, [...] conte de peau d'âne, [...], des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants³ ». En plus de souligner le caractère absurde de ces contes, cet article insiste sur leur origine populaire. Loin de la culture antique, Perrault préfère donc la voix du peuple et ajoute à ce thème emprunté au vieux fonds folklorique français la présence d'un merveilleux féérique, ce qui donnerait naissance au premier conte de fées français écrit. Toutefois, alors que pour ses contes en prose, on peut rattacher à cette voix populaire l'économie dans l'emploi du merveilleux⁴, nous ne pensons pas que ce soit le cas dans « Peau d'Âne ». Certes, la magie ne joue pas un rôle déterminant (cf. les chapitres 1 et 2). Cependant, le récit reste envahi par la débauche ornementale (le vaste et riche palais, le maître âne, les robes surnaturelles...) qui participe au merveilleux.

Par ailleurs, selon Gheeraert, toujours dans cette volonté de provocation, Perrault « revendique un droit scandaleux à l'invraisemblance⁵ » lorsqu'il conclut le conte de la sorte :

¹ *Ibid.*, p. 456.

² PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 19.

³ COIGNARD, Jean-Baptiste, *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi*, *op. cit.*, p. 239.

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 63.

⁵ *Ibid.*, p. 20.

Le conte de Peau d'Âne *est difficile à croire,*
Mais tant que dans le monde on aura des enfants,
Des mères et des mères-grands,
On en gardera la mémoire. (p. 164)

Cette moralité participe à la campagne moderniste et provocatrice que mène Perrault. Le conteur met l'accent sur la mémoire orale et folklorique, ignorée par les savants. Mais ce n'est pas tout. Dans cette conclusion, il célèbre aussi et surtout la tradition des mères et des mères-grands et insiste sur l'importance de la *filiation féminine*¹ dans la transmission des contes. Ainsi, sans le dire explicitement, Perrault oppose une culture érudite concentrée exclusivement sur l'héritage gréco-latin masculin et sur le livre à une autre culture, orale, nationale et féminine, plus clandestine parce qu'occultée par le classicisme du Grand Siècle².

2.1.2. Le « féminisme » de Perrault

Cette description de Perrault détonne avec ce que nous avons mis en exergue dans le premier chapitre. Si l'on compare les premier et deuxième chapitres de ce travail, nous avons opposé, de manière caricaturale, la misogynie de Perrault d'un côté, notamment avec l'emploi du mot *femelle*, et de l'autre, la modernité du film, principalement par l'intermédiaire des personnages féminins. Pourtant, à la lumière de la moralité de « Peau d'Âne », il paraît nécessaire de nuancer ce tableau. Pour commencer, les Modernes, dont fait partie l'académicien, sont en avance sur leur temps et, de manière générale, passent pour davantage « féministes³ » que les Anciens. Plus spécifiquement, Perrault participe activement au débat sur les femmes qui a lieu parallèlement à la Querelle des Anciens et des Modernes. Deux de ses textes sont brandis par les défenseurs de la cause féminine : la nouvelle « Grisélidis » qui raconte la patience exemplaire de la marquise de Salusses face à tous les maux que lui fait subir son mari et l'*Apologie des femmes* qui est rédigée en réponse à la *Satire X* profondément misogyne de Nicolas Boileau, chef de file des Anciens.

¹ PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 164.

² *Ibid.*

³ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 17. L'édition emploie les guillemets.

Toutefois, dans l'article « Perrault féministe¹ ? », Béatrice Didier montre le caractère très relatif du prétendu féminisme de Perrault. Le titre de l'article peut paraître étonnant étant donné qu'on ne peut être féministe à une époque à laquelle le féminisme n'existe pas encore. Néanmoins, dès le début de sa démonstration, l'autrice ne manque pas de rappeler qu'il faut « éviter les anachronismes et de projeter sur le XVII^e siècle une problématique du XX^e² ». Rendons compte brièvement de l'article. Didier insiste sur le contexte précis dans lequel sont rédigés « Grisélidis » et *Apologie des femmes* : si Perrault prend la défense des femmes, c'est lors de la polémique qui l'oppose aux Anciens, et particulièrement à Boileau. Mais le féminisme de Perrault n'a pas les mêmes connotations qu'à notre époque. Son but est moins de promouvoir l'égalité des sexes que de faire un pied de nez aux classiques. Par exemple, Boileau, classique par excellence, lutte contre la préciosité. Or, à la fin du XVII^e siècle, les plus fervents défenseurs du féminisme résident dans le camp des Précieuses. C'est pourquoi Perrault en vient à défendre cette cause. Plus encore, les esthéticiens classiques considèrent le conte de fées comme un genre mineur. Or Perrault restera célèbre pour ses contes. « Peau d'Âne », qui relève du registre du précieux³, s'inscrit donc parfaitement dans cette veine moderne.

Ensuite, Didier démontre en quoi « Grisélidis » et *Apologie des femmes*, soi-disant marqueurs du féminisme de Perrault, sont ambigus. En ce qui concerne la nouvelle, le narrateur excuse le marquis en trouvant une explication à son comportement et en insistant sur ses remords. Quant à l'*Apologie des femmes*, il s'agit surtout d'une défense du mariage patriarcal et de son utilité pour l'homme. Cependant, son penchant pour les contes rendrait à Perrault son étiquette de féministe. Dans presque tous ses récits, le personnage principal est une fille⁴ et le pouvoir supérieur appartient à un être féminin : la fée. Mais il ne faut pas se fier aux apparences. Comme nous l'avons dit précédemment, Perrault est fasciné par la voix des mères-grands qui pendant des siècles a transmis les contes. Didier relie cette fascination à son goût pour la voix de contralto dans le domaine de l'opéra, ce qui trahirait un attrait pour un registre masculin. En définitive, l'article peut se résumer par une phrase : « Perrault avait tout pour être féministe, et il ne l'est pas⁵ ».

¹ DIDIER, Béatrice, « Perrault féministe ? », *art. cit.*, p. 101-113.

² *Ibid.*, p. 101.

³ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 65.

⁴ SIMONSEN, Michèle, *Perrault. Contes*, *op. cit.*, p. 112.

⁵ DIDIER, Béatrice, « Perrault féministe ? », *art. cit.*, p. 110.

Par conséquent, notre impression première d'un Perrault sexiste n'est pas exagérée, même si certains ont voulu voir en lui un défenseur de la cause féminine, un « féministe » avant l'heure.

2.2. Le « merveilleux vraisemblable »

« Peau d'Âne » est défini comme un conte littéraire merveilleux, peut-être le seul de Perrault. Dans sa lettre critique sur le conte, l'auteur anonyme ne condamne absolument pas la mise en scène de la fée, mais bien le faible recours aux pouvoirs magiques de celle-ci, qui, s'ils avaient été mieux exploités, auraient évité le manque de motivation de certains enchaînements des actions et auraient permis la conciliation du *merveilleux* et de la *vraisemblance*¹. Il faut dire que l'alliance entre ces deux notions est délicate, comme en témoigne l'article de Philippe Sellier « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable"² ». La question principale de l'essai est la suivante : « Comment conjurer l'ennui qui menace le vraisemblable, sinon par les surprises du merveilleux³ ? » Réponse : en délimitant un merveilleux qui ne paraisse pas extraordinaire, soit un « merveilleux vraisemblable ». Dans les années 1670, ne sont pas dans la course : les fables et les histoires d'animaux, le merveilleux chrétien et le merveilleux magique, bien que le magique, dans les années 1650-1660, était encore considéré comme littérairement vraisemblable. Il semblerait que ce soit toujours le cas en 1694 puisque notre épistolier anonyme soutient que « quand l'esprit est transporté au siècle des fées, il est obligé de consentir à tout⁴ ». Malgré cette constatation, « Peau d'Âne » et les autres contes de Perrault ne seraient pas intéressants parce qu'ils relèveraient d'un merveilleux absurde.

Par conséquent, le seul merveilleux qui soit vraisemblable est celui provenant de l'alliance du vraisemblable ordinaire et de la mythologie gréco-latine. Il se résume par : « Rien n'est impossible à Dieu » (et donc aux dieux gréco-latins). Paradoxalement, toute

¹ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 262.

² SELLIER, Philippe, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine-Précieuses et Moralistes-Fénelon*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2003, p. 97-103.

³ *Ibid.*, p. 97.

⁴ « Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne, de M^r Perrault », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 307. Toutes les citations provenant des « Lettres » renverront à cette édition.

intervention divine doit pouvoir aussi s'expliquer humainement comme si les dieux, soudainement, ne pouvaient plus venir en aide aux mortels. La victoire de ce vraisemblable mythologique atteste la prédominance de la culture antique à la fin du XVII^e siècle. Dans les années 1670, deux types de merveilleux vont s'opposer : le « merveilleux vraisemblable », colonisé par le vraisemblable, et le merveilleux des fables et des contes de fées qui se donne ouvertement. Alors que, dans l'article de Didier, la voix des mères-grands était rapprochée de la tonalité des contraltos, Sellier, quant à lui, compare l'ouverture « Il était une fois... » de Perrault à la clé musicale au début de la portée pour faire comprendre que le merveilleux des contes est une convention de « genre ». Cette affirmation fait écho à la théorie des univers de la fiction de Pavel : les genres littéraires incorporent souvent de fortes hypothèses, c'est-à-dire des préconventions, concernant leurs mondes fictionnels¹. Le merveilleux magique n'est pas ce qui dérange l'auteur de la critique, conscient que, par la magie et les charmes, le poète peut rendre vraisemblable une action qui serait naturellement et humainement impossible². Pourtant, il aurait, lui aussi, été en mesure de qualifier le merveilleux de « Peau d'Âne » d'absurde, comme nous allons le voir.

3. Critique transfictionnelle classique

3.1. Le scandale Valincour

3.1.1. Les *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de La Princesse de Clèves*

Un des plus vifs débats du XVII^e siècle sur le vraisemblable repose sur la querelle de la *Princesse de Clèves* à laquelle a participé Valincour en publiant, quelques mois après la mise en vente du roman, une critique anonyme sous le titre *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de La Princesse de Clèves*. Pour exemplifier une forme de critique transfictionnelle, Saint-Gelais part justement de ces *Lettres*. Le but de Valincour est de ramener le récit sur le chemin de la vraisemblance, en pointant les failles de l'intrigue et en proposant des scénarios de remplacement³. De ce fait, il n'hésite pas à altérer le cours initial des événements, ce qui fait penser au fonctionnement des versions contrefictionnelles dont il a été question tout au long de notre travail. Néanmoins, les

¹ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 211.

² SELLIER, Philippe, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique », op. cit., p. 98.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 490.

choses sont un peu différentes. Au même titre que la capture, la critique transfictionnelle dévie de la définition de base de la transfictionnalité qui revient à « prolonger la diégèse [d'un autre texte], comme si celle-ci existait en elle-même¹ ». Or les *Lettres* de Valincour reposent sur la reconnaissance et la réappropriation du célèbre roman de Madame de La Fayette.

Comment se fait-il que les contes de Perrault aient également fait l'objet de lettres critiques ? Est-ce une simple coïncidence ? Christelle Reggiani² explique qu'à l'âge classique, le contexte littéraire est propice à l'intervention du lecteur qui peut, par conséquent, réécrire effectivement le texte qu'il lit. L'écriture étant une pratique fortement socialisée, la lecture devient fondamentalement irrespectueuse. La monumentalité du texte est refusée. C'est pourquoi la critique de l'âge classique n'est pas rétive à la transfictionnalité, qu'elle pratique sans le savoir, et ne manque pas de faire subir diverses métamorphoses aux récits qu'elles commentent³. Certes, dans les « Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne de M^r Perrault », l'examen du récit de « Peau d'Âne » n'est pas aussi fin que celui de Valincour, mais il n'en est pas moins intéressant pour autant. En tout cas, les deux épistoliers se rejoignent sur un point : la vraisemblance, ou plutôt le manque de vraisemblance.

3.1.2. Le « théorème de Valincour »

Dans son essai « Vraisemblance et motivation⁴ », Gérard Genette parle du « théorème de Valincour » qu'il résume par la formule $V = F - M$, où V signifie la vraisemblance, F la fonction et M la motivation. Le théoricien part du principe selon lequel il existe implicitement un corps de maximes admises par le public comme vraies auquel les actions d'un récit, pour que ce dernier soit perçu comme vraisemblable, doivent correspondre. À ces maximes s'ajoute l'importance de la fonction des épisodes, trop souvent négligée. Dans le débat sur les motifs, le *d'où cela vient-il ?* prime la plupart du temps sur le *à quoi cela sert-il ?* Pour Genette, la priorité est l'économie du récit : la fin doit justifier le moyen. Ainsi, « le rôle du critique n'est pas de condamner la faute *a priori*,

¹ *Ibid.*, p. 439.

² REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, coll. « Dix-neuf/vingt », 1999, p. 214, cité dans *Ibid.*, p. 471-472.

³ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 499.

⁴ GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 71-99.

mais de chercher quel bonheur elle entraîne, de les mesurer l'un à l'autre, et de décider si, oui ou non, le bonheur excuse la faute¹ ».

Toujours selon cet essai, le « modernisme » consiste à mépriser les vraisemblances. Avec « Peau d'Âne », Perrault est au cœur du problème pour deux raisons évidentes. La première est que, selon un critique de son époque, « il ne faut jamais introduire sans nécessité absolue ni une fille vaillante, ni une femme savante, ni un valet judicieux... Mettre au théâtre ces trois espèces de personnes avec ces nobles conditions, c'est choquer directement la vraisemblance ordinaire² ». Pourtant, il est explicitement écrit dans le conte que « cette fée était bien *savante* » (p. 149). L'auteur de la citation, La Mesnardière, insiste tout de même sur la nécessité de l'usage de ces types. Il est difficile de définir si dans « Peau d'Âne », l'intelligence de la fée est nécessaire, ou plutôt s'il fallait vraiment qu'elle soit une femme. D'un point de vue traditionnel, nous répondrions par l'affirmative, la marraine-la-fée étant toujours de sexe féminin. Dans ce cas-ci, son rôle est indispensable puisque, la première, elle énonce à Peau d'Âne l'interdit de l'inceste, puis doit se montrer très ingénieuse afin de sortir sa filleule de l'impasse. Par ailleurs, ce personnage de la fée est récurrent dans les contes et donc, n'a pas de réelle raison de choquer la vraisemblance.

La deuxième caractéristique est le manque de motivation de certaines actions. D'après Gheeraert, Perrault renonce à rendre plausible les agissements de ses personnages et abandonne le texte à ses contradictions. Il donne l'exemple du prince qui « mit l'œil au trou de la serrure » (p. 155) de l'humble séjour de Peau d'Âne sans raison précise, mise à part l'action heureuse du hasard. De plus, il considère que les enchantements de la marraine défient l'entendement³. Malheureusement, il ne s'étend pas sur cette partie du raisonnement. L'esprit étant obligé de consentir à tout lorsqu'il est transporté au siècle des fées, comment les charmes de la fée peuvent-ils dépasser quelconques limites (de la compréhension humaine) ? La question se pose d'autant plus que les pouvoirs magiques ne sont pas beaucoup utilisés dans le conte original. Cette affirmation aurait mérité des explications supplémentaires. Néanmoins, il ne nous semble pas que l'attitude de Perrault, dont on loue la beauté des vers, soit justifiée par la distraction ou encore par la

¹ *Ibid.*, p. 91-92.

² LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet (de), *La Poétique*, 1639, cité dans *Ibid.*, p. 73.

³ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 19-20.

« négligence », pour reprendre les termes de l'épistolier anonyme (p. 301). Cette absence de motivation serait plutôt une énième attaque contre les règles classiques. Ce que remarque Genette à propos du *Rouge et le Noir* de Stendhal pourrait également s'appliquer à Perrault : en refusant délibérément d'expliquer certaines actions, l'auteur leur confère une « individualité sauvage qui fait l'imprévisible des grandes actions – et des grandes œuvres¹ ». Le mystère a toujours eu quelques attraits.

3.2. Les défauts du récit de « Peau d'Âne »

3.2.1. L'avant-propos du critique

La lettre critique sur « Peau d'Âne » se concentre principalement sur le déguisement de la princesse et sur son apparence obscure. Avant cette partie, l'auteur souhaite « expédier quelques doutes sur des expressions particulières qui [lui] paraissent moins belles et moins justes qu'il ne faudrait » (p. 298). Il est question de mauvaise gradation au sein d'une énumération, d'usage erroné d'un mot de vocabulaire, de distinction inexacte des temps verbaux. Le verbe *expédier* est un peu exagéré étant donné qu'il tatillonne à plusieurs reprises, ce qu'il reconnaît : « peut-être me trouvera-t-on un peu difficile » (p. 299). D'ailleurs, nous sommes perplexes par rapport à l'un de ses propos :

L'infante seule était plus belle
Et possédait certains tendres appas
Que la défunte n'avait pas.
Le roi *le remarqua lui-même*, (p. 144-145)

Dans ces vers, l'épistolier affirme qu'« il y a quelque chose qui est encore plus négligé et moins exact » (p. 301). Il trouve étrange la précision du poète, « le roi *le remarqua lui-même* », alors que tout le monde est d'accord sur la beauté de sa fille. Selon lui, « l'amour paternel met fort à couvert la laideur des enfants » (p. 301). Il n'a pas tout à fait tort, même si son argument est discutable. Le problème ne vient pas de ce qu'il dit, mais plutôt de ce qu'il ne dit pas. Alors que c'est à ce moment du récit qu'apparaissent les prémisses de l'inceste, problématique fondamentale du conte, on attendrait, voire exigerait, du critique qu'il en touche un mot – ce qu'il ne fera à aucun moment de sa lettre –, ne serait-

¹ GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *op. cit.*, p. 77.

ce que pour montrer qu'il a saisi toute la portée de l'histoire. En occultant complètement le caractère incestueux du conte, il donne l'impression d'être aveuglé par les prétendues erreurs formelles et d'en oublier le vrai débat d'autant plus que, pour un classique, l'inceste nuit à la bienséance.

3.2.2. La piètre qualité du déguisement

Malgré ce préambule assez long, l'auteur en vient plus ou moins rapidement à l'aspect de la peau de l'âne. Il qualifie de « chose fâcheuse » la difficulté, voire l'impossibilité, de se représenter la manière dont l'infante se cache dans cette peau : « je n'ai aucune idée de Peau d'Âne dans son déguisement à quoi je me puisse fixer » (p. 302). Est-ce une écharpe, une seconde peau ? La question est laissée sans réponse. Dans sa démonstration, il insiste sur l'omniprésence de « Peau d'Âne ». Certes, il s'agit du nom du conte, mais c'est aussi et surtout le (nouveau) nom donné à la protagoniste, qui était désignée jusque-là par « la princesse » ou « l'infante ». Elle est appelée « Peau d'Âne » pour la première fois au vers 322 (« *Peau d'Âne* de fort loin vit [le prince] avec tendresse » (p. 154)). Par là même, le lecteur n'aurait pas dû avoir tant de mal à se représenter la princesse vêtue de cette peau, « grand instrument de la pièce » (p. 306). La confusion viendrait du mot *masque* qui suppose que la peau de l'âne est appliquée sur son visage :

« Pour vous rendre méconnaissable,
La dépouille de l'âne est *un masque* admirable ;
Cachez-vous bien dans cette peau,
On ne croira jamais, tant elle est effroyable,
Qu'elle renferme rien de beau. » (p. 150)

Cependant, s'il s'agissait d'un véritable masque, quelqu'un aurait fini tôt ou tard par la démasquer (au sens propre). Le critique reconnaît qu'à court terme, ce déguisement aurait pu être valable et « assez bien imaginé » (p. 304), mais, manquant de réalisme, il ne pouvait pas durer.

À en croire ses doléances, tout est une question d'imagination. Cette dernière, qui est « sujette à s'inquiéter de peu de chose, et à demander raison à tout » (p. 304), est laissée en suspens alors qu'elle aurait dû être satisfaite. Le poète ne donne pas assez d'explications à son goût. Mais l'épistolier se montre de mauvaise foi. En jouant

constamment la carte de l'imagination (à une dizaine de reprises), il a l'air d'excuser la paresse d'esprit et de mettre l'accent sur la sensibilité d'une société qui n'est pas aussi prude qu'il le laisse entendre. Chaque fois qu'il tente de se représenter le déguisement sur les indications de Perrault, il trouve quelque chose à redire. Par exemple, il prétend que si la peau est positionnée de sorte que le côté poilu soit à l'intérieur et que le côté écorché soit visible, les poils rugueux et sales seront en contact avec la douce peau du visage de la princesse, ce qui « cause une peine insupportable et fait révolter l'imagination la plus patiente » (p. 303). En revanche, le désir ardent d'un père pour sa fille semble supportable dans la mesure où le critique n'a appelé à aucune réprobation. Ne dit-on pas, selon le vieil adage, que « qui ne dit mot consent »... Quoi qu'il en soit, l'argument principal de l'auteur de la lettre est le suivant : puisque Perrault était capable d'être formellement juste et exact, il se devait aussi de fournir une idée distincte de son héroïne, surtout qu'il avait à sa disposition la « facilité la plus grande du monde » (p. 306), à savoir le pouvoir d'une fée. D'après Michèle Simonsen, le critique « réclame injustement d'un conte qu'il obéisse aux lois poétiques de la nouvelle¹ ».

En lisant cette partie de la critique aujourd'hui, nous nous étonnons du poids que l'auteur donne à ses interrogations au sujet de l'apparence de l'héroïne. Cette constatation permet de mesurer l'impact du film de Jacques Demy (1970). La peau de l'âne qui a été utilisée lors du tournage était une vraie peau qui provenait d'un abattoir. Elle a été tellement marquante que c'est elle qui a été choisie, plutôt que les somptueuses robes, pour vêtir la princesse sur l'affiche du film. Le déguisement n'a donc aucun secret pour nous, même s'il ne respecte pas tout à fait la description qu'en fait Perrault. De plus, l'épistolier déplore le fait que le conteur ait éparpillé les informations à propos de ce déguisement, alors qu'il aurait pu les rassembler en un seul moment. La mise au jour d'un artifice nouveau, la « vilaine crasse » dont est couvert le visage de Peau d'Âne, n'aurait pas dû être rejetée aussi loin de cette histoire de masque, bien qu'elle ne survienne qu'une petite vingtaine de vers plus loin, après la scène de la découverte de la fuite de la princesse :

L'infante cependant poursuivait son chemin
Le visage couvert d'une *vilaine crasse*, (p. 151)

¹ SIMONSEN, Michèle, *Perrault. Contes, op. cit.*, p. 44.

Il propose alors de « les joindre ensemble dans le conseil de la fée, qui était l'endroit où il fallait donner la pleine et parfaite idée du déguisement » (p. 304). Toutefois, cette solution n'aurait toujours pas été pleinement satisfaisante puisque le lecteur aurait été « fatigué » (p. 304) d'imaginer un tel amas de crasse capable de changer tous les traits d'un beau visage. En outre, un visage a beau être très crasseux, il ne perd pas son allure. Néanmoins, le film semble avoir tout de même suivi cette proposition. Juste après avoir aidé l'infante à se vêtir de la peau de l'âne mort, la marraine-la-fée, non sans un air espiègle, se penche dans la cheminée pour prélever un peu de suie qu'elle étale sur les joues de sa filleule qui se lamente (« Vous prenez plaisir à m'humilier, à me rendre laide et à me défigurer »). Il est vrai qu'en aucun cas Catherine Deneuve ne devient méconnaissable ni par la peau posée sur ses épaules tel un manteau, ni par cette matière noire qui serait plutôt un prétexte pour rendre sensible la relation concurrentielle entre les deux personnages féminins.

Pour terminer sa critique du déguisement, l'épistolier en vient aux mains de Peau d'Âne qui auraient été susceptibles de « découvrir le mystère » (p. 305). Cette partie du développement nous paraît un peu bancal. Parce que ses mains sont propres en toute circonstance et qu'à aucun moment n'est mentionné leur aspect monstrueux ou méconnaissable,

Et puisqu'à la grande affaire de la bague, on ne demandait ni la blancheur, ni la propreté de la main, mais seulement qu'elle fût délicate et petite, tous les domestiques de la ménagerie pouvaient bien savoir, que par cet endroit, Peau d'Âne avait autant et plus de droit que personne, de prétendre à devenir reine. (p. 305).

De la part de quelqu'un qui prône la vraisemblance, le raisonnement est étonnant. Il est évident que, pour les domestiques, Peau d'Âne est avant tout une souillon. Par conséquent, il est inutile, pour eux, de s'intéresser à ses mains. Mais admettons qu'un jour, pendant qu'elle cuisinait, ils aient été attirés par leur taille et leur raffinement, ils n'auraient quand même pas été en mesure d'imaginer l'origine de cette domestique. Sa main peut être la plus délicate et la plus petite qu'il soit, elle n'en devient pas pour autant légitime pour devenir reine. N'ayant jamais fait état de sa qualité de princesse, comment aurait-elle pu être en possession d'une bague en or sertie d'une émeraude ? Pour le coup, ce serait invraisemblable.

3.2.3. La confusion autour de la bague

Un autre point qui dérange fortement l'auteur de la lettre critique est le mauvais enchaînement des idées au moment où le prince découvre dans le gâteau l'anneau caché par Peau d'Âne :

Son cœur en fut touché d'une joie incroyable :
Sous son chevet il le mit à l'instant,
Et son mal toujours augmentant, (p. 158)

Le poète confondrait l'augmentation de la maladie et la joie incroyable du prince. De là, un ou deux vers supplémentaires n'auraient pas été superflus afin que la transition entre les deux idées ne choque pas :

Il ne fallait que *dire*, que cette belle bague réveilla avec plaisir les idées de magnificence et de beauté de la nymphe qu'il avait vue, et le confirma dans la pensée qu'il y avait de la réalité dans son aventure ; mais que cette joie ne dura guère, et ne servit qu'à l'enfoncer plus avant dans le mortel chagrin de ne pouvoir découvrir, ce qu'était devenue, et où se cachait, l'espèce de divinité qu'il avait aperçue par le trou de la serrure, et à laquelle par excès de respect il n'avait osé rien dire. (p. 310)

Cette proposition de réécriture illustre ce que Saint-Gelais nomme la surveillance métatextuelle¹ qui peut être explicite (« il ne tenait qu'à l'auteur de... ») ou implicite (« j'eusse voulu seulement que le héros... »). Dans ce cas-ci, elle est explicite, le sujet sous-entendu du verbe *dire* étant Perrault (« Il fallait seulement que Perrault dise... »). En renvoyant au pouvoir déclaratif de l'auteur original, l'épistolier anonyme rappelle que les événements de l'histoire n'existent pas en eux-mêmes et qu'ils sont mus par une force extérieure à la fiction. Ainsi, le critique garde toujours un lien avec le conte original et ne tombe pas dans la création de pures parafictionnalisations².

Bien que le scénario de remplacement soit amené de manière différente, il en va de même lorsque l'épistolier considère qu'« [en vertu d'un coup de baguette], la fée *et l'auteur* pouvaient changer et rechanger les traits de la princesse, lui mettre un morceau de boudin au bout du nez, et lui faire les mains aussi grosses et aussi galeuses qu'ils auraient voulu » (p. 307). Pourquoi faire intervenir l'auteur ? Seule la mention de la fée

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 475.

² *Ibid.*

suffisait à faire passer l'idée. Alors que Perrault et la fée sont loin d'avoir le même niveau de réalité, chacun possède des pouvoirs qui permettent d'altérer le cours des événements – le pouvoir déclaratif pour lui et les pouvoirs magiques pour elle. Le critique a l'air d'avoir toujours besoin de s'extraire de l'histoire et de mettre en évidence la construction du récit, ce qui lui offre chaque fois l'occasion de blâmer le mauvais architecte de cette structure tutrice qui, indirectement, n'est autre que Perrault. Dans ses *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de La Princesse de Clèves*, Valincour parle de « génie qui préside aux aventures¹ ». Extérieur à la diégèse, mais n'égalant pas pour autant l'auteur de la fiction, c'est lui qui serait à la tête de l'écriture. À nouveau, différents niveaux de réalité sont entremêlés, ce qui rend la critique difficile à appréhender transfictionnellement parlant. Aussi, les auteurs de lettres critiques classiques sont-ils constamment « au bord de la fiction, là où la diégèse cesse de sembler autonome² ».

À l'inverse, la surveillance métatextuelle implicite tend davantage à autonomiser la fiction, en donnant aux changements une origine intradiégétique³. Par exemple, lorsqu'il est question d'utiliser la magie pour faire en sorte que la peau de l'âne devienne la véritable peau de la princesse, le critique propose ceci :

Par ce moyen, il n'eût pas été nécessaire que la princesse tous les dimanches vers midi s'ôtât de grosses ordures du visage, pour les remettre vers le soir. Il n'eût fallu qu'ôter et remettre une espèce de masque, et une manière de gants. (p. 307-308)

L'emploi du subjonctif plus-que-parfait montre bien qu'il s'agit d'un scénario de remplacement, mais la proposition n'est pas introduite par un élément qui ferait référence à un quelconque génie extérieur. Saint-Gelais explique qu'une telle formulation peut impliquer un prolongement de l'illusion référentielle⁴. Désormais, la princesse ne semble plus être dépendante de Perrault ; la paternité a disparu au profit d'une curieuse autonomie. Par ces deux types de surveillance métatextuelle, on voit à quel point la critique transfictionnelle est ambivalente : en tant que critique, elle maintient

¹ VALINCOUR, Jean-Baptiste Henry du Troussel (de), *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2001, p. 42, cité dans *Ibid.*, p. 478.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 478.

³ *Ibid.*, p. 476.

⁴ *Ibid.*

continuellement un lien avec le texte qui instaure la fiction et, en tant que transfiction, elle tend à la détacher de cet ancrage scriptural¹.

3.2.4. L'attitude ridicule du prince

Du point de vue de Genette, « Peau d'Âne » renferme un modernisme important. Pourtant, Théophile Gautier a qualifié ce conte de « chef-d'œuvre de l'esprit humain, quelque chose d'aussi grand dans son genre que l'*Illiade* et l'*Énéide*² ». La comparaison de ce conte moderne avec deux grands textes de l'Antiquité, apanage des classiques, est pour le moins inattendue, d'autant qu'avec ses frères, Perrault est l'auteur d'un pastiche du VI^e livre de l'*Énéide*. Selon le critique anonyme des « Lettres », dans « Peau d'Âne », Perrault reste très fidèle au folklore et ne puise donc pas ses sources dans la tradition gréco-latine. De plus, il aurait gardé les anomalies du récit de base. Le texte est ponctué de répétitions et de maladresses plus ou moins calculées de manière à donner l'impression que le récit est la simple transcription d'une histoire orale spontanément racontée³ :

J'oubliais de dire en passant
Qu'en cette grande métairie
D'un roi magnifique et puissant
Se faisait la ménagerie, (p. 153)

En des termes peu élogieux, l'épistolier hostile à Perrault soutient la thèse de la dégradation du conte : à l'origine, la fable était intelligible, mais elle s'est détériorée en passant « par les mains d'un peuple fort imbécile de nourrices et de petits enfants » (p. 308). Le conteur aurait dû tenter de gommer l'obscurité et la confusion du conte populaire, notamment au moment où le prince réclame que sa future épouse soit celle à qui l'anneau siéra. Afin que cette demande ne paraisse pas « bizarre » (p. 158), il aurait fallu que le prince soupçonne que la grande laideur qu'on attribuait à Peau d'Âne puisse être l'effet d'un enchantement, lui qui avait été témoin d'une extraordinaire beauté. Ainsi, bien que tout le monde fût convaincu que seul un monstre de laideur se cachait dans la métairie, le lecteur, averti de ce soupçon, n'aurait pas été surpris par cette exigence. Irrité par tant de négligence, l'auteur de la lettre ne mâche pas ses mots : « [la conduite du

¹ *Ibid.*

² GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* [1858-1859], Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 87, cité dans PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 71.

³ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), *op. cit.*, p. 62.

prince] sans cette supposition est fort ridicule, et rend par conséquent le conte fort ténébreux, et, si je l'ose dire, un peu désagréable » (p. 311).

3.3. Les points de moindre résistance

Saint-Gelais désigne comme « points de moindre résistance » ces éléments nuisibles à la mécanique narrative, mais qui permettent d'ouvrir dans le récit une brèche par laquelle passe l'intervention transfictionnelle¹. Comme Valincour, notre épistolier anonyme propose des scénarios de remplacement seulement lorsqu'il repère des invraisemblances dans l'intrigue de « Peau d'Âne ». Le but est de corriger les articulations qui ne sont pas convaincantes, sans revoir l'intrigue de fond en comble. Les corrections, sous forme d'altérations diégétiques, opèrent toujours à l'échelle de la séquence, sans répercussion sur la suite de l'histoire². Saint-Gelais souligne que cette manière de critiquer correspond à la *transformation pragmatique* de Genette : toute modification du cours même de l'action doit se justifier par une cause ou un but, d'où une transformation pragmatique qui serait « inspirée par le souci minimal de *corriger* telle ou telle erreur ou maladresse de l'hypotexte dans l'intérêt même de son fonctionnement et de sa réception³ ». On en revient au « théorème de Valincour ».

Commentant les *Lettres sur le sujet de La Princesse de Clèves*, Saint-Gelais considère que l'identification des failles du récit sert de tremplin à l'ingéniosité de Valincour⁴. Nous ne sommes pas persuadée que ce soit réellement le cas en ce qui concerne les « Lettres sur Peau d'Âne ». Bien que l'auteur fasse preuve d'une fine intuition pour ce qui est des invraisemblances, ses lettres présentent tout de même quelques défauts, entre autres formels, qui déforcent ses propos. Ses propositions de réécriture ne témoignent d'aucune virtuosité stylistique. Il ne détaille pas en profondeur les nouveaux scénarios qui apparaissent comme des successions de subordonnées complétives, ce qui n'est pas très élégant (« Il aurait fallu que... et que..., mais que... »). Comme le relève Gheeraert, la critique n'est pas dépourvue de longueurs, et, à plusieurs reprises, s'étend inutilement sur des choses insignifiantes⁵. En outre, l'épistolier anonyme

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 473.

² *Ibid.*, p. 474.

³ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit., p. 442.

⁴ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 481.

⁵ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), op. cit., p. 261.

paraît s'en tenir aux articulations fautives sur le plan de la vraisemblance et de la narration et ne s'attaque pas aux problèmes de cohérence tels que l'attitude controversée de Peau d'Âne face à la demande de son père. Il ne commente pas les comportements des personnages comme s'il s'agissait de conduites réelles¹, commentaires qui prouveraient sa volonté de laisser davantage cours à son imagination.

4. Conclusion

La critique transfictionnelle est ambiguë. À travers des contrefictionnels qui ne perturbent pas la suite de l'histoire, les lettres critiques classiques sont censées uniquement corriger les passages qui pèchent par manque de vraisemblance, c'est-à-dire où la diégèse contrevient au corps de maximes que Genette a signalé dans son essai. Lorsque ces corrections sont introduites par des tournures semblables à « Voici ce qui *aurait dû* se passer, pour que la vraisemblance soit plus assurée² », nous sommes clairement à l'extérieur de la fiction. Dans ce cas, *histoire* et *diégèse* ne sont plus interchangeables : l'histoire est rapportée par le récit, forcément produit par quelqu'un. Ce dernier décide à sa guise de la raison, du but et de l'enchaînement des événements. Il est maître de la construction du récit. En reconnaissant l'existence du texte original, la critique s'en distingue et peut le manipuler comme bon lui semble.

Cependant, lorsque la surveillance métatextuelle est implicite, voire inexistante, la frontière de la fiction est beaucoup plus trouble et la critique a l'air de devenir coproductrice de fiction³. Il ne s'agit plus d'un réaménagement de la narration, mais bien d'une intrusion à l'intérieur de la diégèse. Dès lors, le critique perd son statut de juge normalisateur et, en amenant l'intrigue là où le texte initial ne le prévoyait pas, il tend vers un rôle de nouvel auteur dont le brio peut, ou non, être révélé. Finalement, Saint-Gelais conclut à une « tension entre les versants métatextuel et "créatif" de la critique transfictionnelle⁴ », le second étant exacerbé par le caractère socialisé de l'écriture au XVII^e siècle.

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 481.

² *Ibid.*, p. 479.

³ *Ibid.*, p. 481.

⁴ *Ibid.*, p. 482.

Conclusion

La théorie transfictionnelle, mise au point dans *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* par Richard Saint-Gelais, paraît plutôt claire et abordable à la lecture de l'ouvrage, notamment parce qu'elle est exemplifiée par des textes très connus. Toutefois, appliquée à des œuvres concrètes, qui n'ont pas été spécifiquement choisies pour illustrer le propos, elle se révèle beaucoup moins saisissable, comme nous avons pu le voir au travers des quatre œuvres sélectionnées ; des nuances et des précisions ont dû être ajoutées par rapport à la théorie de base. La version anonyme en prose de notre conte a mis en lumière les problèmes liés aux principes de coréférence et de pertinence tandis que le film de Jacques Demy a prouvé qu'une œuvre pouvait porter l'étiquette d'adaptation sans pour autant vouloir atteindre le principe d'équivalence, censé en découler, ni négliger la contribution à l'original. Ensuite, l'autofiction de Christine Angot a rendu tangible la complexité de l'affirmation d'identité de protagonistes portant le même nom et pour finir, la lettre critique anonyme a mis en évidence les difficultés concernant l'articulation entre le récit et la fiction. Contre toute attente, l'analyse n'a pas permis de trancher la question des matérialités signifiantes, comme nous l'imaginions dans l'introduction. Malgré la nature très différente de chaque œuvre, la fiction semble toujours transcender les domaines sémiotiques¹.

Par ailleurs, les quatre œuvres ont été l'occasion d'interroger le prétendu « féminisme » souvent attribué à Perrault. Le roman d'Angot et son héroïne sont le point culminant de notre réflexion : l'évolution de la condition féminine, attachée à la métamorphose spectaculaire de la souillon en princesse, consiste en une révolution déçue. Pourtant, Brière-Haquet remarque que l'usage de la réécriture a tendance à insister sur la profonde cohérence de Perrault à aujourd'hui : de « Grisélidis » à « Peau d'Âne », la robe prend en importance jusqu'à devenir le symbole de la réussite féminine dans « Cendrillon ». En revenant aux sources, Angot inviterait le lecteur à se méfier de tels raccourcis². En dépit de cette progression dans les idées, l'autofiction a davantage l'air d'une parenthèse dans ce travail, alors qu'en réalité, elle en a été le point de départ. À

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 533.

² BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 43.

l'origine, nous avons pour objectif d'analyser la relation transfictionnelle qu'entretenait le roman avec le conte de Perrault, le titre étant identique. Néanmoins, en nous familiarisant avec la transfictionnalité, nous nous sommes rapidement aperçue qu'une passerelle transfictionnelle était impossible entre les deux. Cela dit, l'autofiction nous a été très utile pour percevoir les limites d'une telle théorie et pour traiter de fond en comble la question de la version saintgelaisienne. La lettre critique, quant à elle, nous a donné la possibilité d'explorer une autre catégorie de transfictions, tout à fait différente. La critique entretient un lien étroit avec la transfictionnalité et présente d'autres enjeux, surtout dans le contexte de la Querelle des Anciens et des Modernes du XVII^e siècle, où le positionnement par rapport à la notion de vraisemblance est déterminant.

Cependant, notre corpus n'a pas fourni d'exemple d'expansion, même si cette sorte de transfiction est, en apparence, la plus intelligible parce que la plus courante, ni d'exemple de système transfictionnel, à savoir un ensemble des dérivés transfictionnels d'un même texte. Nous avons préféré nous limiter à l'examen de la dynamique transfictionnelle impliquant seulement les rapports entre chacune des œuvres que nous avons choisies et le conte original de Perrault¹. Saint-Gelais considère que certains de ces systèmes transfictionnels affichent une mobilité qui se rapproche de celle des mythes, mais présupposant une tout autre économie de l'imaginaire, il les a laissés un peu de côté². Toutefois, à la fin de son ouvrage, notre auteur laisse entendre que ce type de récit mériterait d'être abordé dans un complément d'enquête. C'est pourquoi, dans cette conclusion, nous voudrions nous pencher sur la question du mythe au regard de la conception que se fait la société moderne des contes et ainsi, tenter de répondre à la question suivante : les contes sont-ils des mythes ?

Tout d'abord, intéressons-nous à ce qui distingue ces deux genres de récits. Certains auteurs qui nous ont été essentiels dans ce travail comme Bettelheim, Pavel et, dans une moindre mesure, Deulin se sont penchés sur certaines de leurs différences. Bien qu'il reconnaisse des ressemblances importantes entre les mythes et les contes de fées, Bettelheim estime qu'il existe aussi des différences inhérentes, la plus décisive étant l'opposition entre optimisme et pessimisme : là où la conclusion des mythes est presque

¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 303.

² *Ibid.*, p. 534.

toujours tragique, la conclusion des contes de fées est toujours heureuse, même si certains passages de l'histoire peuvent être terrifiants¹. Dans son compte rendu de *Psychanalyse des contes de fées*, Jean Perrot constate que cette condamnation du mythe laisse de côté les contes dits d'avertissement et néglige en même temps les mythes positifs². De son côté, Pavel fait une distinction entre les personnages. D'après lui, les personnages des mythes, dieux et héros confondus, tels que Zeus, Hercule, Aphrodite, Agamemnon, Hélène ou encore Iphigénie, sont munis de toute la vérité que le mythe peut leur offrir. Leur niveau de réalité est supérieur à celui de n'importe quel personnage imaginaire, mais reste tout de même inférieur à celui des êtres humains³. Ainsi, dans le cas des mythes, la frontière entre monde réel et mondes de la fiction est plus difficile à délimiter. Enfin, Deulin reste perplexe devant l'abus des interprétations mythologiques des contes. En effet, dans la seconde moitié du XIX^e siècle apparaît une nouvelle lecture des contes dont le but est de découvrir le sens caché à partir de leur origine. Deux approches s'affrontent : d'un côté, Max Müller et ses partisans soutiennent la théorie dite « mythique » selon laquelle les contes seraient des reflets dégradés de mythes solaires, tandis que de l'autre, Andrew Lang et ses adeptes défendent l'opinion inverse : le conte n'est pas un dérivé du mythe, mais il en est au contraire une forme antérieure, plus primitive et plus rudimentaire⁴. Dans tous les cas, mythes et contes ne renvoient pas au même type de récits.

Pourtant, Brière-Haquet, dont l'ouvrage *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui...* nous a également été très précieux dans ce travail, affirme que dans la culture populaire d'aujourd'hui, les contes ont pris la place autrefois réservée aux mythes antiques. Selon elle⁵, la conception moderne des contes se rapproche de la définition que Roland Barthes a donné au mythe dans *Mythologies*⁶ : un objet culturel, soit une construction signifiante artificielle, qu'une société donnée arrache de son histoire pour en faire un objet naturel. De fait, les contes sont souvent rapprochés des mythes,

¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 59-60.

² PERROT, Jean, « Bettelheim (Bruno). — *La Psychanalyse des Contes de Fées* », *Revue française de pédagogie*, n° 40, 1977, p. 54, URL : https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1977_num_40_1_2110_t1_0052_0000_2

³ PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 129 ; 132.

⁴ PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), op. cit., p. 73-76.

⁵ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 147-154.

⁶ BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

surtout en ce qui concerne leurs origines, ce qui les associe à la naissance des civilisations humaines et en fait un objet naturel : les contes comme les mythes fondent les sociétés et les cultures. Aussi, les « Contes-de-Perrault » ne seraient-ils plus des signes complets, mais des signifiants sans signifiés auxquels viennent s'ajouter les idéologies d'un nombre presque infini d'auteurs allographes par l'intermédiaire de leurs réécritures et leurs interprétations nouvelles.

Cette réappropriation des contes se fait donc par un transfert d'autorité qui consiste en la disparition de Perrault au profit de ses personnages eux-mêmes qui y gagnent ainsi leur indépendance et s'engagent dans un processus de « devenir-mythe¹ ». Au vu de leurs nombreuses aventures inédites, ses protagonistes seraient bel et bien devenus des personnages mythiques de la vie moderne, dotés d'une existence propre, soit des « mythes modernes² » selon l'appellation de Saint-Gelais. Il s'agit des grandes figures de l'imaginaire populaire sans auteur, produites par la culture médiatique (cf. le chapitre 2). Au-delà des textes, ces mythes modernes imprègnent même le discours social, ce qui leur confère une sorte d'autonomie sémiotique. Dès lors, Saint-Gelais se demande s'il faut voir, dans cette circulation sans entrave et dans l'effet d'autonomisation qui l'accompagne, un franchissement transfictionnel. Ce à quoi il répond :

Ce serait, je le crains, considérer le modèle mythologique comme l'aboutissement, si ce n'est la finalité, de la transfictionnalité [...]. Ce serait surtout confondre le régime moderne de la transfictionnalité, même « mythogène », avec le mythe antique, élaboration culturelle aux confins de l'imagination et de la croyance³.

Dans cette intervention, l'auteur insiste sur la distinction entre les mythes modernes et les mythes antiques. Cette différenciation est primordiale – et n'est peut-être pas assez mise en évidence dans la démonstration de Brière-Haquet – parce qu'elle rappelle que les seconds proviennent de collectivités qui ne pensaient pas les figures mythiques de la même manière que la société moderne et qu'ils ne sont donc pas porteurs des mêmes valeurs.

¹ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, op. cit., p. 152.

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, op. cit., p. 36.

³ *Ibid.*

En définitive, les contes présentent une multitude de différences avec les mythes antiques et ne sont, par conséquent, pas leurs égaux. Cependant, à en croire le raisonnement de Brière-Haquet, les contes, en tout cas ceux de Perrault, et en particulier « Peau d'Âne¹ », sont bien des mythes modernes. Dans ce travail, nous avons prouvé que ce conte pouvait être le fait de fictions transfuges, sans pour autant mettre à mal la tension, indispensable aux yeux de Saint-Gelais, entre pôle de la traversée et frontière à franchir dans laquelle réside la transfictionnalité². Certes, les mythes modernes donnent cette impression d'autonomie sémiotique, mais jouant de leur nature de palimpsestes³, ils restent intimement liés à l'idée de franchissement des frontières textuelles, ce qui est, somme toute, la caractéristique par excellence de la théorie transfictionnelle.

¹ Brière-Haquet prend justement « Peau d'Âne » pour illustrer son propos sur la dilution de l'auctorialité de Perrault : « Ainsi, là où Phèdre réclamait encore un Racine, chacun peut bien se saisir de *Peau d'Âne* » (cf. BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 154).

² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges*, *op. cit.*, p. 36.

³ BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes*, *op. cit.*, p. 154.

Bibliographie

1. Sources primaires

ANGOT, Christine, *L'Inceste*, Paris, Éditions Stock, 1999.

ANGOT, Christine, *Peau d'âne* [2003], Paris, Le Livre de Poche, 2005.

ANGOT, Christine, *Vu du Ciel*, Paris, L'Arpenteur-Gallimard, 1990.

DEMY, Jacques, *Peau d'Âne* [Film] [1970], Ciné-Tamaris, 2005.

GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Cahier 6, 7, 8, 9* [1931-1932], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1983.

LA FONTAINE, Jean (de), « Le Pouvoir des fables », *Fables*, livre VIII, 1678.

Les contes de Perrault revus par..., collectif, Paris, Éditions de La Martinière, 2002.

« Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne, de M^r Perrault », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 264-311.

« Peau d'Âne en prose », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 357-372.

PERRAULT, Charles, « Peau d'Âne. Conte », *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012, p. 139-164.

VALINCOUR, Jean-Baptiste Henry du Troussel (de), *Lettres à Madame la Marquise *** sur le sujet de La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2001.

2. Sources secondaires

2.1. Ouvrages et articles généraux

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BARUS-MICHEL, Jacqueline, « Inceste et pédophilie, quelle jouissance, quel interdit ? », *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 3, 2007, p. 209-223, URL :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-de-psychosociologie-2007-1-page-209.htm>

BERTRAND, Jean-Pierre et DEMOULIN, Laurent, « Autobiopoésie, Cliff, Verheggen, Delaive », *L'Autobiographie dans l'espace francophone, I. La Belgique*, Estrella de la Torre et Martine Renouprez (dir.), Cádiz, Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, coll. « Estudios de Francofonía », 2003, p. 55-85.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Pocket, 1999.

COIGNARD, Jean-Baptiste, *Dictionnaire de l'Académie française, dédié au Roi*, vol. 1, 1694.

CONNAN-PINTADO, Christiane et TAVERON, Catherine, *Fortune des « Contes » des Grimm en France : formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013.

« Créature », sur *TLFi, Trésor de la langue française informatisé*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2690600880>; (Page consultée le 24/05/2023).

CURRIE, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

DUCHET, Claude, « *La Fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 1973, p. 49-73, URL : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1973_num_12_4_1989

DUIEF-SANCHEZ, Véronique, « Le roman personnel : un avatar paradoxal du roman picaresque dans la France littéraire du XIX^e siècle », *Filiations*, n° 2, 2011, URL : <https://preo.u-bourgogne.fr/filiations/index.php?id=104#quotation>

DUSSY, Dorothée, *Le berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1, Marseille, La Discussion, 2013.

DUSSY, Dorothée, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », *Sociétés & Représentations*, n° 42, 2016, p. 73-85, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2016-2-page-73.htm>

- « Fée marraine », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9e_marraine (Page consultée le 24/05/2023, dernière mise à jour : le 29/01/2023).
- FRANCE 2, « Christine Angot », *Tout le monde en parle* [archive vidéo], sur *INA*, 1999, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i08151353/christine-angot> (Page consultée le 24/05/2023).
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* [1858-1859], Genève, Slatkine Reprints, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit* [1983], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* [1982], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992.
- GENETTE, Gérard, *Seuils* [1987], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2002.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II* [1969], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1979, p. 71-99.
- GIRARD, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GODELIER, Maurice, *L'interdit de l'inceste à travers les sociétés*, Paris, CNRS Éditions, 2021.
- « Jacques Demy sur un film qui serait "en chanté" » [archive vidéo], sur *INA*, 1963, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i04272350/jacques-demy-sur-un-film-qui-serait-en-chante> (Page consultée le 24/05/2023).
- LAJARRIGE, Jacques, « Déformations typologiques et stratégies narratives. Les contes et anticontes de Hans Carl Artmann », *Germanica*, n° 11, 1992, p. 43-58, URL : <https://journals.openedition.org/germanica/1337>
- LA MESNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet (de), *La Poétique*, 1639.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1996.

- LÉVI-STRAUSS, Claude, « L'Homme Nu », *Mythologiques*, tome 4, Paris, Plon, 1971.
- MARGOLIN, Uri, « Characters and Their Versions », *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Călin-Andrei Mihailescu et Walid Hamarneh (dir.), Toronto, University of Toronto Press, coll. « Theory/Culture », 1996, p. 113-132.
- MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2001.
- PAILLIER, Roxane, « La place des contes dans les programmes scolaires », *Agôn*, Hors-Série 2, 2014, URL : <https://journals.openedition.org/agon/3144>
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* [1988], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2017.
- PERROT, Jean, « Bettelheim (Bruno). — *La Psychanalyse des Contes de Fées* », *Revue française de pédagogie*, n° 40, 1977, p. 52-55, URL : https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1977_num_40_1_2110_t1_0052_0000_2
- RANK, Otto, « Le motif de l'inceste dans la fiction et dans les mythes », *Psychanalyse*, n° 18, 2010, p. 115-132, URL : <https://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2010-2-page-115.htm>
- REGGIANI, Christelle, *Rhétoriques de la contrainte. Georges Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont, Éditions InterUniversitaires, coll. « Dix-neuf/vingt », 1999.
- ROY, Max, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Protée*, n° 36, 2008, p. 47-56, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/>
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- SELLIER, Philippe, « Une catégorie-clé de l'esthétique classique : le "merveilleux vraisemblable" », *Essais sur l'imaginaire classique. Pascal-Racine-Précieuses et Moralistes-Fénelon*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2003, p. 97-103.

2.2. Travaux spécifiques

2.2.1. Travaux relatifs à Charles Perrault et/ou ses contes

BRIÈRE-HAQUET, Alice, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives Comparatistes », 2021.

DEULIN, Charles, *Les Contes de ma Mère l'Oye avant Perrault* [1879], Genève, Slatkine Reprints, 1969, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805750s/f107.item.texteImage>

DIDIER, Béatrice, « Perrault féministe ? », *Europe : revue mensuelle*, n° 739, 1990, p. 101-113.

FUMAROLI, Marc, « Les Contes de Perrault et leur sens second : l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 114, 2014, p. 775-796.

PERRAULT, Charles, *Contes*, Tony Gheeraert (éd.), Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques », 2012.

SIMONSEN, Michèle, *Perrault. Contes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1992.

2.2.2. Travaux relatifs à « Peau d'Âne »

AQUIEN, Michèle, « Si Peau d'Âne m'était conté... Lecture psychanalytique du conte », *Le Journal des psychologues*, n° 262, 2008, p. 67-71, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2008-9-page-67.htm>

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Le conte de "Peau d'âne" », *Interlignes. I : Essais de Textanalyse*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1988, p. 37-55, URL : <https://books.openedition.org/septentrion/83691#text>

BERTHOMÉ, Jean-Pierre, *Jacques Demy et les Racines du rêve* [1982], Nantes, L'Atalante, coll. « L'Atalante Cinéma », 2014.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, « Peau d'Ânesse », *Cahiers d'Études africaines*, n°s 73-76, 1979, p. 501-515, URL : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1979_num_19_73_2877

- « Catherine Deneuve et Jacques Demy sur "Peau d'âne" » [archive vidéo], sur *INA*, 1971, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/rbf07015982/catherine-deneuve-et-jacques-demy-sur-peau-d-ane> (Page consultée le 24/05/2023).
- CAUMONT, Frédéric, « Peau d'âne. Enjeux psychiques de la séparation père-fille d'après le conte de *Peau d'âne* », *La revue internationale de l'éducation familiale*, n° 29, 2011, p. 125-143, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-revue-internationale-de-l-education-familiale-2011-1-page-125.htm>
- DUBOST, Cécile, « Zoom sur *Peau d'Âne* et le Merveilleux » [Web documentaire], sur *La Cinémathèque française*, 2013, URL : <https://www.cinematheque.fr/zooms/demy/fr/peaudane.php> (Page consultée le 24/05/2023).
- DUGGAN, Anne E., « *Donkey Skin* : Demy's Fairy-Tale Worlds », sur *Criterion*, 2014, URL : <https://www.criterion.com/current/posts/3237-donkey-skin-demy-s-fairy-tale-worlds> (Page consultée le 24/05/2023, dernière mise à jour : le 28/07/2014).
- DUGGAN, Anne E., *Queer Enchantments : Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy*, Detroit, Wayne State University Press, 2013.
- GAGNON, Katherine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *Spirale*, n° 198, 2004, p. 14-16, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2004-n198-spirale1058111/19041ac/>
- HARF, Laurence, « Le conte de Peau d'Âne dans la littérature du Moyen Âge et du XVI^{ème} siècle », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, n° 11, 1980, p. 35-42, URL : https://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_1980_num_11_1_1164
- HENKY, Danièle, « *Peau d'Âne*, un conte merveilleux haut en couleur : de Perrault à Demy, des réécritures inspirées », *Féeries*, n° 17, 2021, p. 1-12, URL : <https://journals.openedition.org/feeries/3817>
- « *Peau d'Âne* (film, 1970) », sur *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Peau_d%27%C3%82ne_\(film,_1970\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Peau_d%27%C3%82ne_(film,_1970)) (Page consultée le 24/05/2023, dernière mise à jour : le 22/05/2023).

« Peau d'âne, la véritable histoire de Peau d'âne », sur *Didier Jeunesse*, URL : <https://didier-jeunesse.com/collections/peau-dane-la-veritable-histoire-de-peau-dane> (Page consultée le 24/05/2023).

« "Peau d'âne, Peau d'ânesse", le célèbre conte classique prend des allures d'opéra pour enfants », sur *Franceinfo:culture*, URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/opera/peau-d-ane-peau-d-anesse-le-celebre-conte-classique-prend-des-allures-d-opera-pour-enfants_3763745.html (Page consultée le 24/05/2023, dernière mise à jour : le 29/12/2019).

PIERRAT, Emmanuel, « Peau d'Âne et ses rites de passage », *La chaîne d'union*, n° 74, 2015, p. 46-57, URL : <https://www.cairn.info/revue-la-chaine-d-union-2015-4-page-46.htm>

VARDA-DEMY, Rosalie et PIERRAT, Emmanuel, *Il était une fois Peau d'âne*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014.

VIALA, Alain, « "Si *Peau d'Âne* m'était conté..." ou les frontières de la galanterie », *Littératures classiques*, n° 69, 2009, p. 79-88, URL : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2009-2-page-79.htm>

Table des matières

Remerciements.....	1
Introduction	3
1. La paternité de « Peau d'Âne ».....	3
2. La théorie transfictionnelle.....	8
Chapitre 1 : De Perrault à la version anonyme en prose	13
1. Préambule	13
2. Système réinterprétatif.....	14
2.1. La prosification	14
2.2. L'expurgation	15
2.3. Le changement de ton	25
3. Système contrefictionnel.....	29
3.1. L'addition	30
3.2. La soustraction	32
3.3. La substitution.....	33
3.4. L'épaississement diégétique de la magie	33
4. Conclusion : la réussite d'une version transfictionnelle.....	37
Chapitre 2 : Analyse transfictionnelle du film <i>Peau d'Âne</i> de Jacques Demy.....	39
1. Présentation transfictionnelle du film.....	39
2. Une adaptation double	41
3. Des éclairages nouveaux.....	43
3.1. La réinterprétation humoristique.....	43
3.2. La réinterprétation caricaturale	44
3.3. La réinterprétation mixte.....	48
4. Modification de deux personnages.....	50

4.1. La Fée des Lilas	50
4.2. Peau d'Âne.....	57
5. Stade médiatique de la fiction	60
6. Conclusion	62
Chapitre 3 : <i>Peau d'âne</i> de Christine Angot, exemple ou contre-exemple de transfictionnalité ?	64
1. Résumé du roman	64
2. La face texte	65
2.1. La question de l'expansion	65
2.2. La question de la version	65
2.3. La question de la capture	71
3. La face hors-texte.....	73
3.1. Le titre.....	73
3.2. Un roman allographe et autobiographique.....	76
3.3. La référence principale	78
4. Conclusion	79
Chapitre 4 : « Lettres de Monsieur de ** à Mademoiselle *** sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne de M^r Perrault », une critique transfictionnelle	81
1. Brève présentation des « Lettres »	81
2. Rejet de l'esthétique classique	81
2.1. Modernité et modernisme	81
2.2. Le « merveilleux vraisemblable ».....	85
3. Critique transfictionnelle classique	86
3.1. Le scandale Valincour	86
3.2. Les défauts du récit de « Peau d'Âne ».....	89
3.3. Les points de moindre résistance	96

4. Conclusion	97
Conclusion	98
Bibliographie.....	103
1. Sources primaires	103
2. Sources secondaires	103
2.1. Ouvrages et articles généraux	103
2.2. Travaux spécifiques.....	107