

Faculté de philosophie, arts et lettres

La parodie littéraire : manifestation de la continuité ou de la rupture culturelle dans l'histoire littéraire ?

Étude de cas : les parodies des contes de Perrault en littérature enfantine

Autrice : Clémence Lehert

Promoteur : Jean-Louis Tilleuil

Année académique 2021-2022

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité spécialisée : sciences et métiers du livre (édition, librairie, bibliothèque)

Introduction

À qui n'a-t-on jamais raconté l'histoire d'une petite fille habillée d'un chaperon rouge qui doit porter une galette et un petit pot de beurre à sa mère-grand malade de l'autre côté du bois ? Qui ne connaît¹ pas l'histoire de cette jeune fille qui s'endort pour cent ans après s'être piqué le doigt sur un fuseau et ne sera réveillée que par le baiser d'un prince charmant ? Qui n'a jamais entendu parler des aventures d'une souillon transformée en magnifique jeune fille par une fée pour se rendre au bal où elle perdra sa pantoufle de verre en fuyant lors des douze coups de minuit ?

Rares sont celles et ceux pour qui ces contes sont inconnus. Dès l'enfance, l'être humain est bercé par ces histoires qui font partie de notre culture générale et se transmettent de génération en génération depuis des siècles. Les veillées paysannes qui existaient durant le Moyen-Âge, lors desquelles étaient contés ces récits, ont aujourd'hui disparu. Mais d'autres circuits de diffusion ont vu le jour pour perpétuer la transmission de ces contes de tradition orale. Les parents racontent ces histoires à leur progéniture le soir avant de les coucher. Et si les enfants ne découvrent pas ces contes dans le cocon familial, l'école peut pallier ce manque. Dans les classes maternelles, les maitresses se transforment parfois en conteuses ; apprendre à conter constituant un pan de la formation des futures institutrices préscolaires.

À la maison, mais surtout à l'école, les contes sont transmis oralement aux enfants. Pourtant, pour raconter ces récits, les adultes ont à leur disposition divers supports. Certains sont audiovisuels comme les longs métrages animés produits par Walt Disney Pictures. D'autres sont écrits, parce que Disney n'est pas le seul à trouver son inspiration dans les contes. Dans le monde littéraire, beaucoup d'auteurs en proposent des adaptations ou des transformations. Celles-ci sont exposées dans les rayons des librairies qui, souvent, dédient un rayon spécifique aux productions ayant trait aux contes.

Parmi toutes les productions existantes, une sorte de réécriture a particulièrement retenu notre attention : la parodie. Cette pratique littéraire, déjà évoquée par Aristote dans *La poétique* au IV^e siècle avant notre ère², a traversé les millénaires et a été étudiée par de nombreux théoriciens au fil des époques. Actuellement, la parodie tient un rôle important en littérature puisqu'elle est un phénomène, parmi d'autres, qui confère de la valeur littéraire aux productions qu'elle utilise comme source, ou du moins elle contribue à entretenir cette valeur. En effet,

¹ Nous informons le lecteur que nous adoptons la nouvelle orthographe dans ce travail.

² GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, 468 p.

Hutcheon considère la parodie comme « un “hommage” respectueux »³ envers les textes sources. Sangsue⁴ partage son point de vue. Pour lui, la parodie est à comprendre comme une forme d’adhésion. L’œuvre parodiée doit faire l’objet d’une reconnaissance préalable de la part du parodiste. Il doit la juger digne d’être transformée selon cette pratique littéraire. Mais plus que de la reconnaissance, Sangsue pense que l’auteur doit éprouver une vraie admiration envers une œuvre pour la parodier. Il considère la pratique parodique comme un hommage qui ne veut pas s’avouer comme tel. Par ailleurs, l’œuvre parodiée, en plus de posséder la valeur que lui accorde le parodiste, est généralement une œuvre déjà reconnue par le monde littéraire.

À la lecture des théories de différents chercheurs, la parodie ne semble rendre hommage qu’aux textes littéraires destinés à un public adulte. Effectivement, par exemple, Hutcheon étudie *The french lieutenant’s woman* de Fowles et Genette *Le cid* de Corneille. Pourtant, la littérature destinée aux enfants et adolescents comprend elle aussi un certain nombre de textes parodiques. Pour cette raison, nous avons décidé de placer notre étude dans un secteur éditorial relativement peu étudié du point de vue de la parodie – la littérature enfantine – afin de proposer un regard nouveau tant sur la parodie que sur cette production littéraire particulière.

Donc, le conte, la parodie et la littérature enfantine sont les trois notions clés de ce mémoire. Cependant, une précision quant aux contes sources retenus doit encore être apportée. Le recueil choisi est publié par Perrault en 1697 et a pour titre *Histoires ou contes du temps passé*. Cet auteur français est né en 1628 et est mort en 1703. Au XXI^e siècle, il est surtout connu pour ses contes. Toutefois, à son époque, Perrault est « remarqu[é] pour des poésies galantes et des écrits précieux »⁵. Par la suite, il s’est illustré en littérature dans des genres et des styles variés. Il a connu une carrière tant littéraire – il a d’ailleurs été élu à l’Académie française en 1671 – que politique puisqu’il a été un personnage important au côté du roi Louis XIV.⁶

Les trois notions susmentionnées s’articulent dans la question de recherche à laquelle répond ce mémoire : « En littérature enfantine, le surgissement de parodies des contes de

³ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », trad. de l’anglais par Philippe Hamon, in *Poétique : revue de théorie et d’analyse littéraire* [en ligne] <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10265/1/TSpace0168.pdf>, n° 36, 1978, p. 469, (page consultée le 18 novembre 2020).

⁴ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette (Contours littéraires), 1994, 106 p.

⁵ MÉNDEZ VEGA, Mauricio, « Louis XIV, Charles Perrault et la naissance de la littérature pour enfants », in *Revista de lenguas modernas* [en ligne] <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9441>, n° 11, 2009, p. 220, (page consultée le 9 mai 2022).

⁶ *Ibidem*.

Perrault manifeste-t-il la continuité ou la rupture du partage des codes culturels dans l'histoire littéraire ? »

Cette question de recherche permet d'interroger les raisons de l'émergence de parodies dans l'histoire littéraire. Leur apparition dépend de la conception selon laquelle on envisage la parodie. En effet, toutes les théories qui ont été explicitées sur la pratique parodique renvoient à deux conceptions antithétiques.⁷ Soit la parodie est la marque de la continuité culturelle dans l'histoire littéraire, soit la parodie est la marque d'une rupture culturelle dans l'histoire littéraire. La première conception, dite évolutionniste, considère la parodie comme un facteur d'évolution dans l'histoire littéraire ; étant un procédé de renouvellement des pratiques littéraires parmi d'autres, comme l'explique Tran-Gervat⁸, la parodie permet aux textes de se renouveler et d'accélérer les changements formels. Héritée des formalistes russes et reprise plus tard par Bakhtine, cette conception suppose un partage culturel de telle sorte que l'auteur « peut se reposer sur les compétences du public »⁹ qui comprendra la parodie qu'il rédige. La seconde conception envisage la parodie comme le symptôme d'un moment durant lequel l'histoire littéraire n'a plus la possibilité de reprendre telles quelles les œuvres du passé, elle doit alors les transformer pour se les réapproprier. La parodie serait également, selon cette conception, le symptôme d'un moment lors duquel apparaît « une perte de confiance dans la continuité culturelle [et dans le] partage stable des codes »¹⁰.

Afin d'apporter une réponse à la question de recherche, ce mémoire est divisé en trois parties. La première fixe le cadre théorique dans lequel prend place l'étude menée. Le premier chapitre est dédié à la parodie. Il commence par contextualiser cette notion avant d'en proposer une définition. Pour l'établir, ce travail se base sur celle proposée par Tran-Gervat en 2006. Elle a comparé les recherches des formalistes russes, Bakhtine, Hutcheon, Rose, Genette ou encore Sangué, entre autres, avant de reprendre les apports de chacun d'entre eux pour élaborer une définition synthétique. La contextualisation ayant révélé que la parodie est parfois confondue avec deux autres pratiques littéraires dont elle est proche – le pastiche et la satire – le point suivant présente leurs similitudes et différences respectives. Ce chapitre continue par un point définissant divers procédés parodiques, transformant le texte initial de façon minimale ou massive. Ce premier chapitre se clôture par une présentation détaillée des positions

⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 55.

⁸ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahier de narratologie* [en ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/372>, n° 13, 2006, p. 1-9, (page consultée le 4 novembre 2020).

⁹ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰ *Ibidem*.

antithétiques de la parodie et des points qu'elles ont en commun. Quant au second chapitre, il est consacré au conte. Après un sommaire retour sur son histoire, il définit le conte de manière générale et dans l'acception selon laquelle il est compris dans ce travail. En effet, il existe plusieurs types de contes ayant tous comme point commun leurs origines populaires. Le type retenu dans le cadre de ce mémoire est celui du conte merveilleux.

La deuxième partie de ce mémoire est consacrée au corpus étudié. Le premier chapitre a trait au texte source parodié : *Histoires ou contes du temps passé*¹¹ de Perrault. Avant de présenter brièvement ce recueil, l'intérêt d'étudier des parodies de contes est présenté. Puis, les arguments en faveur du choix du recueil de Perrault comme texte source parodié sont exposés. Le deuxième chapitre débute par la justification du secteur de la littérature dans lequel les parodies étudiées ont été sélectionnées : la littérature enfantine. Avant d'en venir à la justification en tant que telle, ce premier point explique à quelle réalité du milieu éditorial renvoie cette appellation. Dans le cadre de ce mémoire, cette dénomination fait référence à la production destinée aux enfants entre, approximativement, trois et huit ans. Étudier des parodies en littérature enfantine se justifie, d'une part, par la légitimation accordée à ce secteur éditorial et la considération des textes qui le composent comme étant littéraire, d'autre part, par les convergences et points communs qu'elle possède avec les contes et la parodie. Le second point de ce chapitre présente l'ensemble du corpus de parodies étudiées. Il se compose de vingt-et-un titres et il est constitué de trois sortes de parodies : les parodies strictes totales – dix titres –, les parodies strictes ponctuelles – six titres reprenant le texte source à des degrés divers – et les parodies de structure – cinq titres reprenant plusieurs textes sources. Chacun de ces types de parodie est brièvement défini avant que les titres sélectionnés pour chacun d'eux soient cités.

La troisième et dernière partie de cette étude est consacrée à la présentation de l'analyse du corpus et l'interprétation des résultats obtenus. Le premier chapitre expose individuellement les analyses des parodies. Le second vise à répondre à la question de recherche. Deux aspects sont pris en considération pour apporter une réponse. D'abord, le travail étudie l'actualité du champ littéraire dans le but de comprendre l'apparition relativement tardive des parodies de contes en littérature enfantine. Ensuite, il se penche sur les résultats obtenus par l'analyse du corpus afin d'en retirer les éléments nécessaires à la justification du classement de la parodie des contes de Perrault en littérature enfantine dans l'une ou l'autre des conceptions antithétiques. Cependant, l'étude des résultats, au regard de l'une des caractéristiques de la

¹¹ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Flammarion (GF), 2014, 270 p.

parodie mais aussi au regard de l'actualité du champ de la littérature et particulièrement de celui de la littérature enfantine, apporte de la nuance à la première interprétation radicale qui est présentée dans ce mémoire. Dès lors, la conclusion présente le degré de partage des codes culturels des contes populaires merveilleux de Perrault à l'heure actuelle.

I. Première partie : cadre théorique

A. La parodie

1. Contextualisation de la notion de parodie

Nous baignons dans la parodie. [...] Nous [l']utilisons constamment [...] sans nous en rendre compte. Dès que nous reprenons une phrase entendue, simplement en lui donnant un autre ton, ou en changeant quelques-uns de ses mots pour en transformer le sens, nous faisons de la parodie.¹²

C'est par ces mots que Sangsue commence son ouvrage synthétique intitulé *La parodie*, en 1994. À travers cette citation, il met en exergue l'omniprésence de la parodie dans la vie de l'être humain et la possibilité qu'a ce dernier de la pratiquer lui-même.

Du moment qu'on considère comme parodique tout discours reprenant un autre discours avec une intention comique, ludique ou satirique, une bonne part des discours que nous tenons quotidiennement peuvent être qualifiés de parodiques. Et bien des informations que nous recevons jouent sur le détournement parodique de phrases célèbres, de formules connues ou de références culturelles [...].¹³

Quant à ces phrases, elles introduisent la contribution de Sangsue au *Dictionnaire des genres et des notions littéraires* pour l'article *parodie*. Elles aussi révèlent l'omniprésence de la parodie, tout en insistant sur la quotidienneté de celle-ci, et la capacité qu'a l'être humain de produire des discours parodiques. Outre cette répétition, cette deuxième citation présente certaines des caractéristiques essentielles de la définition de la parodie que nous développons dans la suite de ce mémoire. Ces caractéristiques sont la reprise et le détournement d'un autre discours et l'intention comique, ludique ou satirique qui leur est jointe. Une autre chercheuse, Bricout¹⁴, constate elle aussi que la pratique parodique fait partie du quotidien de l'être humain. Reprendre un discours en y joignant une intention comique est une forme de parodie à laquelle n'importe qui peut avoir recours. Ces théoriciens expliquent que la publicité, les journaux mais également le cinéma, entre autres, exploitent ce procédé. Toutefois, ce mémoire a pour objectif d'étudier le fait parodique, non pas dans son acception courante, mais bien dans son acception littéraire.

Bien qu'elle fasse partie du quotidien de l'être humain, la pratique littéraire qu'est la parodie n'est pas aisément définissable. En effet, Sangsue démontre que les contours de cette notion sont flous. Selon l'usage populaire du terme, qualifier un texte de parodique a une

¹² SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op.cit., p. 3.

¹³ ID., « Parodie », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel (Encyclopædia universalis), 2001, 2^e éd., p. 553.

¹⁴ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 152-162.

signification restrictive et péjorative ; le texte parodiant semble alors n'être qu'une imitation trompeuse, cette qualification est reprise par Bricout qui parle aussi de simulacre. D'après ces derniers, la parodie est une notion associée au plagiat, « l'appropriation de l'œuvre d'un autre »¹⁵, et à la supercherie, « l'attribution d'une œuvre à un auteur imaginaire »¹⁶. Quant à l'usage lettré ou scolaire, bien qu'il soit plus large, il est également péjoratif puisque selon la définition du *Trésor de la langue française* reprise par Sangsue, la parodie est « une imitation grossière qui ne restitue que certaines apparences »¹⁷. Non seulement la notion de parodie n'est pas strictement délimitée, mais encore ses définitions sont variées : « [L]a définition même du concept de parodie ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs »¹⁸. D'ailleurs, Aron¹⁹ relève trois conceptions différentes de la parodie. S'il expose différentes conceptions, c'est parce que celles-ci varient en fonction des théoriciens et des écrivains. Il existe, selon lui, une conception populaire dont la signification est péjorative comme Sangsue et Bricout l'ont également remarqué ; une conception extensive qui englobe des pratiques culturelles larges allant de l'imitation à la caricature ; une conception restrictive qui regroupe les interventions ponctuelles sur un texte ou sa transformation à des fins comiques. Intervenir de façon ponctuelle sur un texte ou le transformer plus massivement sont deux possibilités pour parodier également mises en lumière par Genette²⁰ et Bouillaguet²¹. Cette dernière affirme que la parodie peut prendre deux formes : la transformation d'une citation ou la transformation de l'entièreté d'un texte. Parmi les trois conceptions présentées par Aron, la dernière, c'est-à-dire la conception restrictive de la parodie, est celle qui s'avère correspondre le mieux à la définition formulée dans le point suivant. Les autres conceptions que le théoricien présente sont moins nettement marquées par l'aspect littéraire de la parodie que nous étudions à travers des exemples concrets – différentes parodies des contes de Perrault dans la littérature enfantine – dans le cadre de ce mémoire.

Lorsque la parodie est envisagée dans le domaine littéraire, elle est, à partir du XVIII^e siècle, une pratique méprisée. En plus de n'être qu'un divertissement, elle est perçue comme un discours parasite. Comme Sangsue l'explique dans *La parodie*, différentes

¹⁵ SANGSUE, Daniel, « Parodie », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 553.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit., p. 7.

¹⁸ HUARD, Pierre, *La parodie dans la bande dessinée franco-belge*, Québec, PU Québec (Culture et publics), 2016, p. VIII.

¹⁹ ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes. Neuf études*, Québec, Nota bene, 2004, 250 p.

²⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, op. cit.

²¹ BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan (Fac), 1996, p. 123.

hypothèses sont envisagées par les théoriciens pour expliquer pourquoi un auteur devient parodiste. Soit l'auteur cherche à profiter du succès de l'œuvre originale ; il est alors considéré comme un parasite à l'instar de celui qui dépend de l'être sur lequel il a élu domicile. Soit l'auteur de la parodie n'est pas capable de produire un texte par lui-même, donc il plagie celui d'un autre.

Par ailleurs, l'importante diversité des définitions et le manque de stabilité de celles-ci permettent également à Sangsue de préciser que la parodie est souvent confondue avec d'autres formes dont elle est proche pour diverses raisons – tels que le pastiche ou la satire –, voire parfois amalgamée à ces formes. Dans le but d'éviter ces confusions, un point de ce mémoire est consacré à une brève différenciation de ces trois formes.

Les paragraphes précédents ont montré que la parodie est une pratique littéraire dont les contours sont flous et qui a pendant longtemps été déconsidérée. Toutefois, en 1828, un théoricien porte son intérêt sur la parodie ; grâce à Delepierre et son *Essai sur la parodie*, celle-ci « sort de son statut d'“ingénieux badinage” ou d'“amusement philologique” pour être définie dans sa spécificité et envisagée [...] d'un point de vue social et politique »²².

2. Définition

Le point précédent vient de montrer les multiples ambiguïtés liées à la notion de parodie et principalement celle-ci : « [l]a définition même du concept de parodie ne fait pas l'unanimité chez les chercheurs »²³. C'est pourquoi, avant d'étudier le corpus choisi, ce travail élabore sa propre définition de la parodie. Celle-là est la référence utilisée dans le cadre de ce mémoire, mais ne constitue pas une définition absolue de la pratique.

Avant de présenter une définition rigoureuse de la notion de parodie, notons que celle-ci intervient à des degrés divers sur les textes. Bouillaguet²⁴ et Aron²⁵ à sa suite ont rappelé que la parodie opère de façon ponctuelle ou plus large sur un texte. Cette différenciation est pour la première fois établie par Genette dans *Palimpseste*²⁶, en 1982. La parodie telle que nous la définissons dans ce mémoire est nommée parodie stricte par Genette. Elle consiste en une « transformation [...] d'un texte singulier »²⁷. La transformation peut prendre deux formes

²² SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit., p. 25.

²³ HUARD, Pierre, *La parodie dans la bande dessinée franco-belge*, op. cit., p. VIII.

²⁴ BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, op. cit.

²⁵ ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes*, op. cit.

²⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, op. cit.

²⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit., p. 164.

différentes. Soit elle consiste à « reprend[re] littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle »²⁸ en le plaçant dans un nouveau contexte. Toutefois, la reprise textuelle n'est pas systématiquement littérale puisque Genette n'exclut pas une faible modification du texte, l'auteur de parodie pouvant jouer, au besoin, sur les mots. Aussi, le théoricien note l'importance du détournement du texte et l'existence d'un décalage entre les contextes de départ et d'arrivée. Dans ce cas, la parodie agit au niveau macrostructural puisque l'ensemble de l'œuvre est affectée par la transformation. Soit elle consiste à « détourne[r un texte vers] un autre sujet et [...] un autre sens par le changement de quelques expressions »²⁹, le changement peut aussi toucher seulement une lettre ou un mot du texte connu. Les textes concernés par cette seconde méthode de transformation sont de longueurs variables. Ils sont courts tels « des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes »³⁰ ou longs tels des romans ou des pièces de théâtre. Dans ce second cas, la parodie agit au niveau microstructural puisque les transformations ont lieu sur des éléments ponctuels du texte.

La suite de ce point élabore une définition de la parodie. À cette fin, les théories de plusieurs chercheurs seront abordées puisque « [à] l'immense hétérogénéité des pratiques parodiques fait écho une variété exemplaire des approches critiques et des définitions qui en ont résulté »³¹. Dès lors, dans le cadre de ce mémoire, la définition de la parodie retenue est proposée, en 2006, par Tran-Gervat dans son article « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique » : « nous entendons donc par parodie littéraire la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, [...], stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique »³². Le choix de cette définition résulte de son caractère récent et de son aspect synthétique ; Tran-Gervat a étudié les théories les plus récentes sur la notion de parodie. Elles sont établies par les formalistes russes, Bakhtine, Hutcheon, Rose, Genette ou encore Sangsue. Ensuite, Tran-Gervat les a comparées afin d'élaborer une nouvelle définition qui reprend l'apport de chacune d'elles. Chacun de ces apports est explicité pour chaque composante de la définition et de façon chronologique afin de permettre aux théories de s'enchaîner les unes aux autres.

²⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ PEETERS, Kris, « Réfraction parodique et poétique du roman », in *Texte*, n° 35/36, 2004, p. 11.

³² TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 7.

Tran-Gervat définit la parodie comme étant une « réécriture [...] d'un système littéraire reconnaissable »³³. Donc, pour qu'un texte soit considéré comme étant une parodie, le lecteur doit reconnaître le système littéraire sur lequel elle se base. Dans ce contexte, le terme *système* a pour sens « ensemble organisé [dont les éléments] présent[e]nt une certaine unité »³⁴. Dès le milieu du XIX^e siècle, « [l]es valeurs comme l'inspiration et le génie disparaissent au profit de conceptions plus "artisanales" de la littérature, dans lesquelles la réécriture, l'imitation des modèles reconnus sont considérées à nouveau comme des étapes nécessaires à la création [...] »³⁵. Ensuite, comme le constate Sangsue, ce recentrage est de nouveau opéré, au XX^e siècle, par Lanson : « la parodie ne désigne plus n'importe quel phénomène lié à la déformation caricaturale, mais un texte transformant un autre texte »³⁶. En effet, au siècle précédent, si la parodie renvoyait déjà à une « intervention ponctuelle sur les textes »³⁷, elle pouvait aussi renvoyer à des phénomènes beaucoup plus larges. Au XX^e siècle, la conception intertextuelle de la littérature des formalistes russes corrobore l'idée d'un système littéraire, tout comme la notion de dialogisme définie par Bakhtine qui corrobore le principe d'un système reconnaissable. Bakhtine conçoit le dialogisme dans le domaine de la langue, « [c]haque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-entendue »³⁸. Ce que veut dire Bakhtine c'est qu'aucun énoncé n'est entièrement inédit ; tout énoncé se conçoit en rapport avec d'autres³⁹ puisqu'« [à] travers le contexte proprement énonciatif d'une situation [...] transparait un second contexte [...], celui d'un champ d'énoncés déjà existants qui parlent d'un même contenu [...] »⁴⁰. Selon Petitjean, ce rapport avec d'autres énoncés déjà existants est « plus ou moins intentionnel »⁴¹ comme dans la parodie ou le pastiche. En effet, dans le domaine littéraire, tout comme dans le domaine langagier, le dialogisme est présent ; il existe, en littérature, « une variété [...] de présence intertextuelle des discours d'autrui »⁴². La théorie de Rose, étudiée à travers l'ouvrage synthétique de Sangsue,

³³ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 7.

³⁴ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, p. 2489-2490.

³⁵ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 22.

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁷ *Ibid.*, p. 21.

³⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 114 cité in PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_42_1_1302, n° 42, 1984, p. 3, (page consultée le 24 août 2021).

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ PEETERS, Kris, « Réfraction parodique et poétique du roman », *op. cit.*, p. 17.

⁴¹ PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », *op. cit.*, p. 4.

⁴² *Ibidem.*

présente également la notion de système reconnaissable ; la parodie est, pour elle, le « refonctionnement [sic] critique d'un matériau littéraire préformé »⁴³. Elle considère que le fait parodique consiste à réemployer des textes littéraires anciens, toutefois, ce réemploi sert un nouvel objectif. En 1982, Genette propose, lui aussi, sa conception d'un système littéraire reconnaissable à travers sa théorie sur la transtextualité. Celle-ci, englobant cinq domaines, concerne tout ce qui peut mettre un texte en relation avec un autre. Il classe la parodie dans le domaine de l'hypertextualité où « toute relation [unit] un texte B (hypertexte⁴⁴) à un texte antérieur A (hypotexte⁴⁵) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁴⁶. Grâce à la synthèse de ces différentes théories, Tran-Gervat peut conclure que la « parodie est un cas particulier du dialogisme [ou de la transtextualité] »⁴⁷.

Pour Tran-Gervat, la réécriture a pour objectif de créer un contraste par rapport à la norme que constitue l'hypotexte. La création d'un décalage opéré dans l'hypertexte est une notion prise en considération par les formalistes russes dès le début du XX^e siècle. Pour eux, la parodie est un facteur de l'évolution littéraire ; « [elle] n'est qu'un procédé parmi d'autres du renouvellement "naturel" des [pratiques littéraires] »⁴⁸. Dans ce sens, plus qu'une transformation, la parodie constitue un choix et un geste littéraire qui consiste à créer une discordance entre l'hypertexte et l'hypotexte. Le contraste est obtenu par la mécanisation, la mise à nu des procédés utilisés dans l'hypotexte. Dans son ouvrage synthétique, Sangsue explique que, selon la théorie de Tomashevski, quand des procédés deviennent conventionnels et non plus esthétiques, leur mécanisation, aussi nommée mise à nu ou dénudation, est appelée par l'œuvre elle-même parce qu'ils sont, en quelque sorte, devenus des stéréotypes littéraires. Dès lors, « la parodie pourrait peut-être être le signe qu'une forme ou qu'une convention est en train de devenir usée, et ainsi devient inutilisable eu égard aux exigences formelles des contemporains »⁴⁹. Ainsi, la parodie permet à ces procédés vieillissants de remplir une nouvelle fonction : « lutte[r] contre la mécanisation qui les menace et leur octro[yer] un sursis avant qu'ils ne meurent »⁵⁰. À la fin du XX^e siècle, Rose théorise la pratique parodique et y apporte, elle aussi, la notion de contraste entre l'hypotexte et l'hypertexte. Pour elle, le décalage provient

⁴³ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁴ Dans la suite de ce mémoire, nous utilisons aussi le terme *hypertexte* pour parler des parodies.

⁴⁵ Dans la suite de ce mémoire, nous utilisons aussi le terme *hypotexte* pour parler des textes qui font l'objet de parodies.

⁴⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴⁷ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 475.

⁵⁰ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 35.

du « refonctionnement [sic] critique d'un matériau littéraire préformé avec effet comique »⁵¹ ; c'est-à-dire qu'il provient de la « citation critique d'un langage littéraire préformé avec effet comique »⁵². Ces citations signifient que le parodiste a recours au réemploi moderne de textes littéraires anciens dans un nouveau but comique. De la sorte, parodier témoigne à la fois « [d']un désir d'imitation et [d']une volonté de changement »⁵³. Donc, dans la pratique, il existe une ambivalence fondamentale, une relation de dépendance et d'indépendance vis-à-vis du texte original. Enfin, dans son ouvrage, Genette estime que le décalage est indispensable à la notion de parodie. Selon lui, ce type de procédure a lieu sur des textes courts, telles les citations, ou longs, tels les romans, détournés de leur sens premier ou de leur contexte pour leur donner une nouvelle signification.

Dans la définition donnée par Tran-Gervat, la réécriture est qualifiée de ludique et le contraste de comique. Ce sont des aspects évoqués dans les définitions de différents théoriciens. La théorie sur la transtextualité de Genette définit trois régimes, c'est-à-dire les fonctions, possibles que peuvent recouvrir les hypertextes : satirique, ludique et sérieux. Le régime de la parodie est le régime ludique. Dans ce cas, l'hypertexte est une « sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse »⁵⁴. L'aspect comique du contraste considéré par Tran-Gervat est évoqué par les formalistes russes. Ils affirment qu'un texte est parodique quand son auteur a voulu le rendre comique en ayant recours à la dénudation des procédés pour permettre leur renouvellement.⁵⁵ Lorsque Sangsue évoque la théorie de Rose, il rappelle que la notion de comique peut se comprendre de deux manières. Soit le comique se manifeste dans la structure même de l'hypertexte, soit il se réfère à l'effet produit sur le lecteur. Dans le premier cas de figure, le comique est présent dans l'œuvre parce que l'hypertexte est discordant par rapport à l'hypotexte. Cette discordance peut, dans le second cas, provoquer le rire ou au moins le sourire chez le lecteur en fonction de sa sensibilité.

L'avant-dernier point sur lequel revient ce développement est l'exhibition et la transformation du système littéraire convoqué par la définition. Les moyens dont disposent les auteurs pour rédiger des parodies sont décrits de manière plus détaillée dans l'un des points suivants. Toutefois, certaines méthodes ont déjà été évoquées. Comme l'un des paragraphes précédents l'a démontré, les textes littéraires parodiés sont composés d'un système littéraire

⁵¹ SANGSUE, Daniel, *La parodie, op. cit.*, p. 50.

⁵² *Ibidem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁴ GENETTE, Gérard, *Palimpseste, op. cit.*, p. 36.

⁵⁵ SANGSUE, Daniel, *La parodie, op. cit.*

dont les procédés littéraires deviennent conventionnels, voire stéréotypés, à un moment donné ; les procédés utilisés par le système littéraire sont, dès lors, perceptibles et les parodistes vont les exhiber et les transformer. Différents moyens d'y parvenir ont déjà été abordés : la mise à nu des procédés évoqués par les formalistes russes, le refonctionnement critique théorisé par Rose et le détournement du sens ou du contexte établi par Genette. Cet aspect de la définition est, pour Tran-Gervat, central dans la théorie des formalistes russes.

La relation d'imitation ou de transformation, centrale chez [...] Genette, est ici subsumée [sic] par la fonction transformatrice et rénovatrice de la parodie-pastiche ; que celle-ci imite ou transforme le texte parodié, sa fonction est toujours de mettre à nu des procédés « mécanisés », caractères usés d'un genre ou d'un style donné, et de les réinvestir dans un nouveau contexte, où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique.⁵⁶

Lors de la rédaction de *La parodie*, ce constat avait déjà permis à Sangsue de formuler une définition de la parodie dans laquelle il reprenait la théorie de Genette en estimant qu'une parodie est la transformation d'un hypotexte singulier dans laquelle le comique a sa place. Toutefois, il élargit sa définition de la parodie au régime satirique – qui a pour fonction d'émettre un jugement négatif, de se moquer ou tourner en dérision –, puisque, comme le montrera Tran-Gervat plus tard, l'effet comique est issu de la réécriture transformatrice plus que de l'intention de l'auteur.

Enfin, la définition de Tran-Gervat met l'accent sur la prise de distance ironique ou critique de l'hypertexte envers l'hypotexte. Concernant l'ironie, elle est vue, par Hutcheon, comme un procédé parodique qui fonctionne par inversion. Par les exemples modernes qu'elle étudie, elle établit que l'ironie se « substitue à la dérision ou à la moquerie classiques »⁵⁷. L'ironie est donc, dans sa théorie, un moyen parodique qui empêche le parodiste de dévaloriser ou ridiculiser l'hypotexte. En effet, Hutcheon comprend la parodie dans son sens étymologique ; *para* signifiant *contre* ou *à côté* en grec ancien évoque l'idée de comparaison ou de contraste, mais ne suggère aucunement l'aspect comique. Le recours à l'ironie, et avec lui le renversement des codes de l'hypotexte permettant à l'auteur d'insister plutôt sur les différences que sur les ressemblances dans la parodie, a pour conséquence une prise de distance

⁵⁶ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 4.

Cette citation illustre l'amalgame qui existe entre différentes pratiques littéraires proches : la parodie et le pastiche. Selon la théorie des formalistes russes présentée par Tran-Gervat, l'intérêt de ces pratiques littéraires n'est pas de les différencier sur la base de la méthode de création des hypertextes mais de les rassembler sur la base de leur fonction. Malgré la confusion relayée par cette citation, que la suite de ce mémoire lève, nous citons ce passage parce qu'il développe de manière détaillée le principe d'exhibition et de transformation du système littéraire évoqué dans la définition de Tran-Gervat.

⁵⁷ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 468.

dite critique de l'hypertexte à l'encontre de l'hypotexte.⁵⁸ Cette prise de distance critique est également abordée par Bakhtine à travers la notion de conscience parodique qui consiste en une prise de distance par rapport au texte parodié. Lorsqu'un auteur recherche les éléments comiques d'une œuvre, il apprend à se placer en dehors d'elle de telle sorte qu'il possède un point de vue extérieur sur son objet d'étude, il s'est mis à distance d'elle.⁵⁹ Les théories de Hutcheon et de Rose permettent également d'éclairer la question de la distance critique que doit prendre une parodie avec son hypotexte. Les deux théoriciennes comparent la parodie à un miroir.

Hutcheon souligne le fait que l'imitation/transformation d'une autre forme littéraire par et pour une création littéraire relève d'une démarche fondamentalement réflexive ; la parodie étant l'intégration à son propre discours d'un « autre » discours, de manière consciente et ouverte, le parodiste témoigne d'une distance critique à l'égard et à l'intérieur de la matière même dans laquelle s'inscrit sa réflexion, au double sens du terme : il réfléchit sur l'écriture en même temps qu'il présente à l'écriture en général un miroir déformant.⁶⁰

Dans son ouvrage, Rose conçoit la parodie comme une « archéologie réflexive du texte »⁶¹ ; « [elle] a un rôle de symptôme et d'outil critique de l'épistémè moderne »⁶². Ainsi, dans la théorie de Rose, la parodie est toujours une œuvre métafictionnelle qui réfléchit sur elle-même puisque de telles œuvres se prennent pour objet, offrant ainsi un miroir aux textes de fiction qu'elles parodient. Donc puisqu'elles réfléchissent sur elles-mêmes, elles sont critiques.

3. Parodie, pastiche et satire : des pratiques littéraires proches mais différentes

Lors de la contextualisation de la parodie, nous avons montré que le pastiche et la satire sont des pratiques littéraires proches de celle de la parodie. Ces trois notions peuvent être confondues, voire amalgamées les unes aux autres. D'ailleurs le constat de Sangsue⁶³ et Tran-Gervat⁶⁴ abonde dans ce sens. Ils notent que les traductions des théories des formalistes russes alternent les termes pastiche et parodie ; les deux notions y sont confondues, voire assimilées l'une à l'autre. Afin d'éviter les confusions entre ces trois pratiques, pour les différencier et

⁵⁸ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*,

⁵⁹ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

⁶⁰ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 5.

⁶¹ ROSE, Margaret, *Parody/meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror of the writing and the reception of fiction*, Londres, Croom Helm, 1979, p. 13 cité in SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 51.

⁶² SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 51.

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*,

préciser les spécificités de la parodie, les paragraphes suivants reviennent brièvement sur leurs différences majeures.

La parodie et le pastiche, tous deux considérés comme des pratiques hypertextuelles – qui mettent en relation un hypertexte avec son hypotexte –, se distinguent par leurs méthodes de création, c'est-à-dire la manière dont le second texte dérive du premier ; pour Genette⁶⁵, là où la parodie transforme sa source, le pastiche l'imité. Petitjean développe ce point en disant que la transformation est la « réécriture d'un texte en changeant [l'effet produit sur le lecteur] »⁶⁶ alors que l'imitation est la « conservation du “style” et [la] production d'un nouveau texte »⁶⁷. Par conséquent, Hutcheon⁶⁸ conclut que la parodie est une pratique littéraire bitextuelle puisqu'elle se compose d'un hypotexte singulier au moins et d'un hypertexte, alors que le pastiche est une pratique essentiellement monotextuelle puisque l'imitation ne nécessite pas un texte source particulier.

La parodie et la satire sont également toutes deux des pratiques littéraires. Néanmoins, elles se distinguent par l'utilisation, dans la parodie et non dans la satire, du contraste, du décalage avec l'hypotexte. Par ailleurs, les stratégies auxquelles ont recours ces pratiques et les buts qu'elles visent sont différents. La satire est sociale et a des intentions morales alors que la parodie est un travail formel sur un texte dans un but ludique. Toutefois, les deux pratiques littéraires proposent de prendre distance avec leur modèle ; mais si la distance prise par la parodie avec son hypotexte, bien qu'ironique ou critique, ne se veut ni dévalorisante ni moqueuse, la satire prend distance dans le but de porter un jugement négatif.⁶⁹

4. Divers procédés parodiques

La plupart des théoriciens s'accorde à dire que le moyen premier pour parodier un texte est de le transformer. Ce procédé est largement présenté dans l'ouvrage *Palimpseste*⁷⁰ de Genette. Au sein de la transtextualité – « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁷¹ – il définit le domaine de l'hypertextualité – « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁷² – dans lequel la parodie prend place. Les

⁶⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, *op. cit.*

⁶⁶ PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », *op. cit.*, p. 6.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, *op. cit.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 7.

⁷² *Ibid.*, p. 11-12.

parodies sont dérivées de l'hypotexte par la transformation de ce dernier, ce qui peut prendre diverses formes et opérer sur divers éléments textuels. Gaiotti⁷³ constate que diverses parodies d'un même texte sont différentes puisque la nature des éléments parodiés – le titre, un élément de contenu ou l'agencement – ainsi que les procédés parodiques spécifiques employés varient d'un hypertexte à l'autre.

Les procédés parodiques auxquels un auteur peut recourir sont nombreux. Néanmoins, dans ce mémoire, dans un souci de clarté et d'efficacité, ne sont présentés et définis théoriquement que les procédés observés dans le corpus étudié, la liste de ceux-ci n'est donc pas exhaustive. D'abord, ce point présente les procédés parodiques ayant trait au paratexte ; ensuite, il présente les procédés relevant de la transformation ponctuelle de l'hypotexte ; enfin, il présente les procédés transformationnels relevant d'un changement massif dans le contenu ou l'agencement du texte source.

Si Genette réduit le champ de sa théorie aux œuvres dans lesquelles la dérivation est massive, c'est-à-dire qu'il ne retient que les hypertextes dérivant la totalité d'un hypotexte, il note que la longueur du texte parodié varie d'un vers isolé à un roman complet.⁷⁴ En effet, « tout énoncé bref, notoire et caractéristique est pour ainsi dire naturellement voué à la parodie »⁷⁵. C'est pour cette raison qu'il considère que le titre d'un ouvrage est le cas le plus typique de la parodie d'un texte bref. D'ailleurs, il estime que chaque titre comporte une part d'allusion transtextuelle, de façon plus ou moins marquée. Afin de parodier un titre de texte, Genette expose deux méthodes : le recours au calembour ou à l'allusion parodique. Quel que soit le moyen utilisé, le parodiste se base sur une ossature préexistante qu'il réemploie.⁷⁶

Même si la majorité des parodies étudiées dans le cadre de cette recherche sont des textes au sein desquels la dérivation de l'hypotexte est massive, il arrive que seuls des éléments ponctuels significatifs de ces textes se retrouvent dans les hypertextes puisque certaines parodies n'ont fait l'objet que d'une transformation ponctuelle. En effet, les parodistes peuvent reprendre le personnage d'un autre texte et l'intégrer au leur ; ils peuvent récupérer certains éléments significatifs d'un texte particulier et identifiables à lui, comme des formules, des lieux,

⁷³ GAIOTTI, Florence, « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », in *Synergies France* [en ligne] <https://gerflint.fr/Base/France7/florence.pdf>, n° 7, 2010, p. 13-20, (page consultée le 4 novembre 2020).

⁷⁴ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit.

⁷⁵ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, op. cit., p. 44.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

des couleurs ou des objets notamment. Ces récupérations sont ponctuelles parce que l'auteur ne parodie pas l'hypotexte de façon systématique.

Néanmoins, il existe un ensemble de procédés parodiques permettant de transformer massivement l'hypotexte. Le point précédent définissant la notion de parodie a déjà traité de l'un d'eux : la mise à nu des procédés. Cette théorie, établie par les formalistes russes et réexpliquée par Sangsue, consiste à dire que certains dispositifs auxquels ont recours les auteurs ont perdu leur aspect esthétique et sont devenus, principalement, des procédés conventionnels, voire stéréotypés. De la sorte, étant devenus trop vieux, ils sont perçus par les lecteurs au sein du texte. Par conséquent, les parodistes mettent à nu ces procédés « mécanisés » afin « de les réinvestir dans un nouveau contexte, où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique »⁷⁷.

Une autre façon de transformer l'agencement du texte est de procéder par inversion ; cette dernière est « l'une des deux opérations fondamentales dont se sert la parodie, l'autre étant la transcontextualisation »⁷⁸, selon Hutcheon, que l'un des paragraphes suivants aborde plus en détail. Elle évoque cependant une troisième manière de parodier : recourir à l'ironie. Plus qu'un procédé parodique, l'ironie est considérée par Hutcheon comme une composante structurelle de la parodie puisque toutes deux sont des discours ambivalents oscillant entre répétition et différence comme nous l'avons précédemment expliqué. L'ironie fonctionne selon la méthode de l'inversion ; d'un point de vue stylistique, l'ironie est un trope, c'est-à-dire « un élément qui consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire comprendre au destinataire »⁷⁹ tout en induisant un jugement de valeur. Donc, puisque recourir à l'ironie est un procédé parodique, et même une composante de la parodie, qui fonctionne par inversion, cette dernière est également un procédé parodique.

Les parodistes, pour transformer l'agencement de l'hypotexte, peuvent aussi modifier la temporalité et le cadre temporel que le texte source induit. L'intrigue de certains types de textes, comme les contes par exemple, est inscrite dans une temporalité particulière préétablie. Néanmoins, par « des effets de glissement et de rupture »⁸⁰, l'auteur parvient à produire des

⁷⁷ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 4.

⁷⁸ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁹ COLLONVAL, Sophie, *Linguistique synchronique du français moderne I : cours d'exercices*, Namur, Université de Namur, 2017-2018, notes de cours.

⁸⁰ GAIOTTI, Florence, « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », *op. cit.*, p. 15.

« détournements temporels »⁸¹. Dès lors, la temporalité des parodies est brouillée ou bien le cadre temporel est différent de celui annoncé par l'hypotexte.

Les procédés susmentionnés ont trait à l'agencement même du texte ; les procédés que la suite de ce point présente ont trait au contenu de l'hypotexte et à la manière dont le parodiste le transforme. Gaultier remarque que les auteurs de parodies, parfois, dégradent les personnages : « [n]os auteurs n'hésitent pas à tourner en dérision les personnages des contes de fées, ni à flétrir leur image »⁸². Ainsi, les protagonistes sont « soit simplement impuissants, ou tout au moins diminués et extrêmement faillibles »⁸³. L'objectif de l'auteur est de susciter le rire plus que l'émerveillement, selon Gaultier.

Le second moyen parodique touchant au contenu de l'hypotexte est la transcontextualisation – la seconde « opération fondamentale dont se sert la parodie »⁸⁴ – aussi appelée la recontextualisation par Sangsue⁸⁵. Les auteurs contextualisent leurs histoires⁸⁶, cette opération consiste à les « [r]eplacer dans le contexte »⁸⁷ ; c'est-à-dire les replacer dans l'« [e]nsemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait »⁸⁸. Ainsi, l'auteur définit le cadre spatio-temporel dans lequel s'intègre l'histoire qu'il écrit. Les parodistes, quant à eux, transcontextualisent les histoires qu'ils transforment. Le préfixe latin *trans-* « marque [...] le changement »⁸⁹ ; donc, lorsqu'un auteur recontextualise une œuvre, il modifie le contexte dans lequel elle s'insère en proposant un nouveau cadre spatio-temporel.

5. Positions antithétiques de la parodie

Le premier chapitre de ce mémoire a montré que les définitions de la parodie sont multiples et qu'elles varient en fonction des théoriciens qui les formulent. Ces définitions peuvent renvoyer à deux conceptions antithétiques de la parodie⁹⁰ : l'une prônant la continuité culturelle dans l'histoire littéraire, l'autre la rupture culturelle au sein de cette même histoire.

⁸¹ GAIOTTI, Florence, « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », *op. cit.*, p. 15.

⁸² GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », in *Cahier d'études romanes* [en ligne] <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01365247/document>, n° 20, 2009, p. 504, (page consultée le 4 novembre 2020).

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁵ ID., « Parodie », *op. cit.*

⁸⁶ Dans ce mémoire, la signification d'*histoire* est celle exposée par Genette dans *Figure III*. L'histoire « désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet [d'un] discours », c'est-à-dire l'ensemble des événements racontés dans le texte d'un livre. (GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, 286 p.)

⁸⁷ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2021, p. 525.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 2599.

⁹⁰ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

Chacune des définitions formulées par les chercheurs se classe dans l'une ou l'autre de ces conceptions.

La conception prônant la continuité culturelle peut être qualifiée d'évolutionniste. Dans cette optique, la parodie est définie comme un facteur de l'évolution de l'histoire littéraire ; comme nous l'avons évoqué lors de l'élaboration de la définition, parodier des textes permet leur renouvellement et l'accélération des changements formels. Cette vision est partagée par les formalistes russes et Bakhtine à leur suite. Pour eux, la parodie est un procédé parmi d'autres de « renouvellement “naturel” des [pratiques littéraires] »⁹¹. Si la parodie se situe dans une logique de continuité dans l'histoire littéraire, cette situation implique que les codes culturels de l'hypotexte, transformés dans l'hypertexte, sont partagés par les lecteurs de la parodie. De la sorte, le parodiste « peut se reposer sur les compétences du public »⁹². Si l'auteur de parodie peut miser sur les compétences des lecteurs, c'est parce que les procédés qu'il transforme sont, nous l'avons dit, petit à petit devenus conventionnels, voire stéréotypés. Ainsi, les dispositifs utilisés dans les textes littéraires s'usent « et [...] devien[nen]t inutilisable[s] eu égard aux exigences formelles des contemporains »⁹³. Toutefois, les procédés sont encore compris par les lecteurs puisque la parodie est considérée comme une manière de « leur octroyer un sursis avant qu'ils ne meurent »⁹⁴. Donc, la parodie représente un stade intermédiaire entre une pratique littéraire spécifique qui s'use et celle qui prendra sa suite dans l'histoire de la littérature puisqu'elle consiste à octroyer un sursis à cette pratique avant qu'elle ne disparaisse au profit d'une nouvelle correspondant aux « exigences formelles des contemporains »⁹⁵.

La seconde conception situe la parodie dans une perspective de rupture au sein de l'histoire littéraire. Cette vision conçoit la parodie comme le symptôme d'un moment pendant lequel les différentes pratiques littéraires ne parviennent plus à reprendre telles quelles les œuvres du passé parce que les codes culturels utilisés dans ces œuvres ne sont plus partagés par son nouveau lectorat. Ce constat amène la parodie à être considérée comme le symptôme d'un temps durant lequel apparaît « une perte de confiance dans la continuité culturelle [et dans le] partage des codes »⁹⁶. Dès lors, recourir à la parodie permet de transformer les textes anciens, en créant de nouveaux codes, afin que les nouveaux lecteurs puissent se les réapproprier.

⁹¹ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 4.

⁹² SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 55.

⁹³ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 475.

⁹⁴ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 35.

⁹⁵ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*, p. 475.

⁹⁶ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*, p. 51.

Bien que les conceptions de la parodie exposées soient antithétiques, elles ont en commun de considérer la parodie comme un moyen de produire une œuvre nouvelle sur la base d'un matériau littéraire plus ancien préexistant. Sangsue affirme que la parodie « attire le lecteur avec un composé de familier et d'étrange »⁹⁷. L'aspect familier de la parodie provient de la reconnaissance de l'hypotexte par le lecteur ; l'aspect étrange est issu de la transformation de cet hypotexte. Comme susmentionné, Rose exprime cette idée à travers le « refonctionnement [sic] critique »⁹⁸ qu'elle définit comme étant le réemploi moderne de textes littéraires anciens. Néanmoins, la distance que prend l'hypertexte avec son hypotexte est relative. L'un des points précédents l'a déjà abordé, la parodie se situe entre « un désir d'imitation et une volonté de changement »⁹⁹. C'est pourquoi Rose explique qu'il existe une ambivalence fondamentale dans la pratique parodique puisqu'elle oscille entre une relation de dépendance et d'indépendance vis-à-vis de son hypotexte. L'ambivalence est également notée par Hutcheon¹⁰⁰ lorsqu'elle élabore la notion de paradoxe de la parodie. Selon elle, la parodie, même si elle se moque des conventions littéraires d'un texte, ne prône pas nécessairement la rupture avec l'hypotexte puisqu'elle reproduit et même assure la continuité de ces conventions par le fait même de les parodier. Dans ce sens, Hutcheon considère plutôt la parodie comme un stade de l'évolution de l'histoire littéraire alors que le point de vue de Rose est plus neutre. Cependant, même dans la conception selon laquelle la parodie est considérée comme le symptôme d'une rupture dans l'histoire littéraire, elle dépend nécessairement de son hypotexte puisque c'est celui-ci qu'elle transforme.

Ces conceptions partagent un autre point commun : l'apparition, au cours de l'histoire littéraire, de la parodie. Toutefois, comme il vient d'être démontré, ce qui différencie ces approches c'est la raison de l'apparition de ces parodies : la manifestation de la continuité des codes culturels ou la manifestation de la rupture de ces codes lors de l'évolution des pratiques littéraires.

⁹⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie, op. cit.*, p. 3.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁰ SANGSUE, Daniel, *La parodie, op. cit.*

B. Le conte

1. Bref historique

Le conte, aujourd'hui considéré comme un genre littéraire à part entière, est un type de texte qui existe depuis très longtemps. Selon Bricout¹⁰¹, l'un des contes les plus anciens ayant été retrouvés est écrit dans le courant du XIII^e siècle avant J.-C. sur un papyrus égyptien et s'intitule *Deux Frères*. Von Franz¹⁰² fait état d'une autre trace ancienne de texte pouvant, selon elle, s'apparenter au conte et remontant au IV^e avant notre ère : « [o]n lit dans les écrits de Platon que les vieilles femmes racontaient aux enfants des histoires symboliques »¹⁰³.

Toutefois, à cause de cette longévité, Malarte-Feldman « apprécie toute l'ambig[ü]ité du terme "conte" dont l'intention et le public ont subi de nombreuses transformations au cours des siècles »¹⁰⁴. En effet, comme l'explique Perrot¹⁰⁵, lorsque le conte s'immisce dans les salons littéraires au XVII^e siècle, en plus de s'adresser à un public d'adultes lettrés et non plus au peuple, il subit une triple métamorphose. Le conte passe du monde de l'oralité à celui du livre. Jusque-là, ces récits sont racontés par des conteurs lors de veillées paysannes¹⁰⁶, mais à partir du XVII^e siècle, les auteurs tels Perrault ou Madame d'Aulnoy les écrivent. La culture transmise par le conte n'est plus paysanne mais bien citadine. Le conte devient petit à petit un texte de littérature générale et non plus moralisante – bien que Perrault continue de conclure ses contes par une moralité, ceux-ci « na[issent] des joutes d'un bel esprit autant que d'un propos de moraliste »¹⁰⁷.

Aussi, les contes ont pendant « longtemps fait partie d'une culture vivante, transmis oralement pendant des siècles, [ils] ont subi bien des transformations, et ils se présentent à nous

¹⁰¹ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit.

¹⁰² VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, trad. de l'allemand par Francine Saint René Taillandier, Paris, Jacqueline Renard (La Fontaine de Pierre), 1990, 4^e éd., 237 p.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰⁴ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités* aux *contes de Perrault* », in *Merveilles et contes* [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/41390296>, vol. 5, n° 2, 1991, p. 243, (page consultée le 20 aout 2021).

¹⁰⁵ PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 225-229.

¹⁰⁶ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit.

¹⁰⁷ PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 225.

sous de nombreuses variantes, sans qu'aucune puisse prétendre représenter le "véritable" conte »¹⁰⁸.

2. Définition

Puisque la notion de conte, en « littérature, [recouvre] des acceptions multiples et [a] des frontières indécises »¹⁰⁹, ce mémoire synthétise un certain nombre de recherches dans le but de mettre au jour des critères distinctifs pertinents pour définir le conte dans le cadre de notre étude. À cet effet, le travail revient, dans un premier temps, sur les origines du conte, dit populaire, et son public. Ensuite, différentes définitions sont proposées afin de montrer comment ce type de discours a évolué au fil des siècles. Enfin, nous mettons en place la définition utilisée dans ce mémoire et selon laquelle il faut entendre le terme *conte* dans la suite de ce texte.

Selon le *Dictionnaire des termes littéraires*¹¹⁰, il existe plusieurs types de contes : le conte à rire, le conte merveilleux, le conte philosophique et le conte fantastique. Malarte-Feldman¹¹¹ ajoute à cette liste le conte folklorique. Simonsen¹¹², qui fonde sa division sur la classification de Delarue et Tenèze, considère cinq types de contes populaires : le conte merveilleux, réaliste, facétieux, d'animaux et les randonnées. Bien qu'ils renvoient tous à des réalités de contenu différentes, ils possèdent un point commun : leurs origines populaires. Selon Malarte-Feldman, les contes ont des origines populaires et proviennent de la tradition orale. L'adjectif populaire n'a pas un sens péjoratif, il signifie que ces contes émanent du peuple, que leur « audience [se trouve] en dehors du cercle des lettrés »¹¹³, et sont transmis lors de « réunion[s] où un récitant prend la parole »¹¹⁴.

À l'origine, et jusqu'au XIX^e siècle, les contes ne sont pas du tout destinés à un public infantin. Ils s'adressent à un public composé d'adultes, même si les plus jeunes étaient admis aux veillées paysannes puisque celles-ci rassemblaient l'ensemble de la communauté.¹¹⁵

¹⁰⁸ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?, n° 1906), 1994, 3^e éd., p. 4.

¹⁰⁹ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit., p. 153.

¹¹⁰ VAN GORP, Hendrik et al. (sous la dir. de), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, 533 p.

¹¹¹ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », op. cit.

¹¹² SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, op. cit.

¹¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁴ VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 25.

¹¹⁵ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit.

Lorsqu'au XVII^e siècle les contes sont racontés dans les salons, le public est alors exclusivement constitué d'adultes mondains et lettrés gravitant autour de la cour. Toutefois, le frontispice de l'édition originale des contes de Perrault (fig. 1) laisse planer le doute quant au public ciblé par ses contes ; il ne permet pas d'identifier précisément les destinataires de ses discours. En effet, sur ce frontispice sont reproduits non pas des adultes écoutant une conteuse mais des enfants, voire des adolescents ou des jeunes adultes, dont l'âge n'est pas identifiable. Aussi, les personnages des contes sont des adolescents ; initialement, le Petit Chaperon rouge n'est pas une jeune enfant mais une jeune fille d'une quinzaine d'années.¹¹⁶ Si les enfants, ou du moins les adolescents, semblent constituer une partie du public des conteurs, ce n'est pourtant qu'après le XVIII^e siècle que le conte se développe dans la littérature jeunesse.¹¹⁷



Fig. 1, Antoine Clouzier, *Frontispice de Histoires ou contes du temps passé*, 1697, signé, gravure sur cuivre, taille-douce, Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve (GHEERAERT, Tony, « Des préfaces en images : coup d'œil sur les frontispices », in *Hypothèses* [en ligne] <https://merveilles.hypotheses.org/76>, 2021, (page consultée le 26 avril 2022).)

Cette production littéraire connaît un essor dans le courant du XIX^e siècle parce qu'un lectorat plus jeune est en train de se constituer.¹¹⁸ Cet intérêt pour la jeunesse est initié au

¹¹⁶ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit.

¹¹⁷ THIRARD, Marie-Agnès, « De l'allée du roi aux sentiers du bon sauvage », in *Féeries* [en ligne] <https://journals.openedition.org/feeries/142>, n° 3, 2006, p.59-74, (page consultée le 13 décembre 2021).

¹¹⁸ TILLEUIL, Jean-Louis, *Problèmes de sociologie du livre, y compris du livre de jeunesse*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2020-2021, notes de cours.

XVII^e siècle par Locke. Grâce à lui « la petite enfance connaît une vogue particulière »¹¹⁹ et progressivement, les adultes se rendent compte que l'enfant est un lecteur spécifique à part entière.¹²⁰ Au XIX^e siècle, petit à petit, les éditeurs commencent à se spécialiser dans la production destinée aux enfants. Par exemple, « [en Angleterre,] Newbery est le premier éditeur spécialisé en littérature d'enfance et de jeunesse, [...] [i]l considèr[e] que la jeunesse [est] un public spécifique[, i]l commen[ce] donc à étudier ses go[u]ts [...] »¹²¹ ; en France, Hetzel, l'un des premiers éditeurs à reconnaître la spécificité de l'enfance, crée une collection à destination de la jeunesse : *Le nouveau magasin des enfants*.¹²² Parallèlement, la classe bourgeoise souhaite offrir à sa descendance un avenir meilleur que celui qu'elle connaît elle-même. Dans cet objectif, elle cherche à lui proposer des lectures de bonne qualité. Pour ces raisons, les enfants issus de l'élite de la société ne sont plus les seuls à bénéficier d'une littérature qui leur est directement adressée. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les textes n'étaient pas rédigés pour être lus par les enfants en général mais par un enfant particulier ; Fénelon publie, en 1699, le roman *Les aventures de Télémaque*, dont le but d'instruire le duc de Bourgogne uniquement. Mais au XIX^e siècle, les enfants des classes sociales les plus favorisées commencent à constituer un public à part entière. « [L]orsque l'alphabétisation et l'accès à l'école [sont] généralisés, l'édition [peut] s'appuyer sur un lectorat identifié. Dans ces conditions[, se forge] un secteur éditorial d'une très grande richesse littéraire et artistique [...] »¹²³ Au cours de la deuxième moitié de ce siècle, les éditeurs élargissent progressivement leur production jusqu'à l'édition populaire. Celle-ci existe depuis la fin du siècle précédent grâce à l'imagerie d'Épinal qui, comme la littérature de colportage, s'est emparée des contes et a permis à la littérature jeunesse, « dans ses premiers balbutiements »¹²⁴, de les récupérer. Donc, jusqu'au XIX^e siècle, identifier le public auquel les contes sont destinés est ambigu ; ils semblent adressés aux adultes, pourtant plusieurs indices indiquent que les enfants et adolescents les écoutent ou en sont les personnages

Dans la suite de ce paragraphe, sauf mention contraire, les informations sont issues de cette référence.

¹¹⁹ MARCOIN, Francis et CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin (128 : lettres), 2007, p 13.

¹²⁰ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse. De la petite enfance aux jeunes adultes*, Paris, Gallimard jeunesse, 2021, 287 p.

¹²¹ *Ibid.*, p. 40-41.

¹²² DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?, n° 1881), 1981, 128 p.

¹²³ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁴ THIRARD, Marie-Agnès, « Le rire des fées : un rire sardonique ? », in CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2016, p. 57.

eux aussi. Quoi qu'il en soit, aujourd'hui, « le conte est un genre dédié de façon systématique à l'enfance »¹²⁵.

Le conte, comme susmentionné, est un genre vaste qui recouvre plusieurs types. Celui retenu dans le cadre de cette étude concerne le conte merveilleux.

De tradition orale [...], il est transposé à l'écrit, et devient une forme littéraire dans les *Lais* de Marie de France, au XIII^e s[iècle], avant de prendre le rang d'un genre, depuis 1690, et de composer divers recueils, dont le plus célèbre est de [...] Perrault (1628-1703) : les *Contes de ma mère l'Oye* (1691-1694) [que nous nommons *Histoires ou contes du temps passé* dans ce mémoire]. Le genre a survécu sous le nom plus célèbre de conte de fées. En Allemagne, le conte merveilleux oral est recueilli et adapté par les frères Grimm (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812). Au XVIII^e s[iècle], le conte oriental, diffusé par Galland, le traducteur des *Mille[-]Jet[-]une nuits* (1702), s'ajoute au merveilleux du terroir, et lui fait même contrepoids.¹²⁶

Le conte merveilleux se différencie du conte fantastique qui introduit le « doute chez le narrateur, le personnage et le lecteur, qui s'avouent incapables d'accorder aux événements une signification univoque, soit merveilleuse, soit réaliste »¹²⁷ et du conte folklorique qui « ne cherche pas à ménager les susceptibilités : la cruauté, la violence y jouent un rôle de première importance. Il n'est pas fait pour divertir [...] »¹²⁸.

D'autres définitions, issues de différents dictionnaires de langue, s'attardent, non pas sur l'évolution de ce discours vers un genre littéraire mais, plutôt sur le contenu – « événements fictifs et donnés pour tels »¹²⁹ – et le but des contes ainsi que leur public. À la fin du XVII^e siècle, les notions d'aventure, de plaisir et d'enfance sont présentes dans les définitions du conte. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, en 1694, considère le conte merveilleux comme une « narration, [un] récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit plaisante »¹³⁰ à destination des enfants¹³¹. Furetière, quatre ans plus tard, définit ce genre comme des « contes de vieilles dont on amuse les enfants »¹³². Ces définitions entretiennent l'ambiguïté concernant le public auquel s'adressent les contes. En effet, l'un des paragraphes précédents a démontré que ce n'est véritablement qu'à partir du XIX^e siècle que les contes sont destinés aux enfants et non plus aux adultes. Pourtant, ces dictionnaires présentent les enfants

¹²⁵ CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, op. cit., p. 111.

¹²⁶ VAN GORP, Hendrik et al. (sous la dir. de), *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit. p. 115.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ MALARTE-FELMAN, Claire, op. cit., p. 238.

¹²⁹ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 10.

¹³⁰ PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 225.

¹³¹ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités* aux contes de Perrault », op. cit.

¹³² *Ibid.*, p. 235.

comme le public cible des contes. Par la suite, depuis la fin du XX^e siècle, les définitions continuent de perpétuer les notions d'aventure et de plaisir, en revanche, celle d'enfance a disparu. En 1991, alors que le conte connaît un nouvel essor depuis une trentaine d'années¹³³, le *Dictionnaire Larousse* le définit comme un « récit d'aventures imaginaires »¹³⁴ et donne les contes de Perrault en exemple. En 2021, le *Dictionnaire Robert* qualifie le conte de « court récit de faits, d'aventures imaginaires, destiné à distraire »¹³⁵. Encore une fois, les contes de Perrault sont cités en exemple. Enfin, le *Trésor de la langue française informatisé* parle de « récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant »¹³⁶.

Le conte peut également être défini selon un point de vue morphologique. En effet, « la tendance des auteurs a été de s'efforcer de mettre en lumière des "structures de base" des contes [...] »¹³⁷. Velay-Vallantin affirme que Propp est le premier à étudier les contes à partir de leur forme, en 1928. Son objectif est de classer les contes en fonction de leur structure et non pas d'après leurs sujets comme ça a été fait jusque-là. Pour ce faire, il définit des constantes et des variables qui permettent de reconstruire de façon syntagmatique chaque conte merveilleux. Les premières sont nommées fonctions, elles sont au nombre de trente-et-une, ce sont des actions. Les secondes correspondent aux personnages qui sont au nombre de sept et à leurs attributs. La combinaison des variables est, selon Propp, toujours identique, de la sorte « tous les contes merveilleux ont une structure de même type »¹³⁸. Il note que les fonctions ne sont pas nécessairement toutes présentes dans chaque conte. Todorov confirme la théorie de Propp par ces mots :

[i]l semble évident que, dans un récit, la succession des actions n'est pas arbitraire, mais obéit à une certaine logique. L'apparition d'un projet provoque l'apparition d'un obstacle, le péril provoque une résistance ou une fuite, etc. Il est très possible que ces schémas de base soient en nombre limité et qu'on puisse représenter l'intrigue de tout récit comme une dérivation de ceux-là.¹³⁹

¹³³ PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit.

¹³⁴ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », op. cit., p. 235.

¹³⁵ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., 2021, p. 523.

¹³⁶ BOULTON, Alex, « Conte », in *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4194671460>, s. d., (page consultée le 22 février 2022).

¹³⁷ VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, op. cit., p. 23.

¹³⁸ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1970, p. 39.

¹³⁹ TODOROV, Tzevetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communication* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120, vol. 8, n° 1, 1966, p. 131, (page consultée le 13 décembre 2021).

À la suite de Propp, Dundes utilise son travail pour étudier les contes amérindiens. Il modifie le classement de Propp en établissant des fonctions générales sous lesquelles se classent les autres fonctions.¹⁴⁰ Larivaille¹⁴¹ reprend aussi le travail de Propp et en propose un schéma révisé. Velay-Vallantin présente les recherches d'un autre théoricien, Bremond, pour qui chaque conte est régi par une matrice initiale de trois séquences : dégradation-amélioration, mérite-récompense, démérite-châtiment. De la sorte, il tente de palier le retour à des critères sémantiques que ne peut pas éviter Propp. Simonsen expose, quant à elle, le travail de Greimas. Il révisé la proposition de Propp concernant les personnages en mettant au point son modèle actantiel.

Quels que soit les traits définitoires choisis pour caractériser le conte merveilleux, les définitions contemporaines citent à plusieurs reprises l'œuvre de Perrault en exemple et la locution *conte de fées* en tant que synonyme. Selon Charnay, actuellement, le terme conte renvoie « nécessairement [au] conte merveilleux dans la lignée de ceux de Perrault »¹⁴². Aussi, Malarte-Feldman explique que l'expression *les contes de Perrault* ne renvoie plus forcément à l'auteur mais au genre littéraire et est devenue le synonyme de *conte merveilleux*¹⁴³, lui-même plus connu aujourd'hui sous le nom de *conte de fées*¹⁴⁴. Ces derniers ne sont rien d'autres que des « récit[s] où interviennent les fées »¹⁴⁵.

Dans la suite de ce mémoire, nous entendons conte dans le sens suivant : récit¹⁴⁶ d'aventures empreintes de merveilleux, qui trouve ses origines dans la tradition orale populaire, raconté dans le but de divertir. Le merveilleux transparait principalement à travers la présence de fées. Pour nous, l'exemple le plus représentatif est le recueil de Perrault et, comme Charnay, nous estimons que les textes qui s'inscrivent dans la lignée de ce recueil sont eux aussi des

¹⁴⁰ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, op. cit.

¹⁴¹ LARIVAILLE, Paul, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte. Pour une révision du schéma de Propp*, Nanterre, Université de Paris X, 1979, 93 p.

¹⁴² CHARNAY, Thierry, « Rire du sacré : le conte du "curé enceint" dans la tradition orale », in CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, op. cit., p. 19.

¹⁴³ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », op. cit.

¹⁴⁴ VAN GORP, Hendrik et al. (sous la dir. de), *Dictionnaire des termes littéraires*, op. cit.

¹⁴⁵ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., 2021, p. 523.

¹⁴⁶ Dans ce mémoire, la signification de *récit* est celle proposée par Genette. Le récit est « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit ». (GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », in *Communications* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121, n° 8, 1966, p. 152, (page consultée le 13 décembre 2021).) C'est-à-dire que le récit est l'inscription d'événements ou de suites d'événements dans un médium linguistique, « récit désigne [...] le discours oral ou écrit ». (GENETTE, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 71.)

contes. Enfin, ce que nous entendons par conte peut se nommer au moyen des expressions *conte merveilleux* ou *conte de fées*, considérées, dans le cadre de travail, comme des synonymes.

II. Deuxième partie : présentation et justification du corpus

A. L'hypotexte

1. Pourquoi étudier les parodies de contes ?

La majorité des théoriciens s'accorde à dire que les hypotextes sont le plus souvent des grandes œuvres comme les mythes, la Bible, les fables ou les contes notamment. Ces textes connaissent une certaine forme de gloire ; celle-ci rend service au parodiste dont le choix de l'hypotexte est important puisqu'il doit sélectionner un texte reconnaissable.¹⁴⁷ « Les parodies ont en effet en commun de jeter leur dévolu sur ce qui est connu ou supposé connu »¹⁴⁸ puisque la parodie « suppose, pour être compris[e], une connivence avec le lecteur qui doit reconnaître le texte initial pour apprécier l'écart entre l'hypotexte et la production parodique »¹⁴⁹. Les contes remplissent cette condition puisqu'ils « se sont transmis de génération en génération, [ils sont] reconnus par tous, toutes origines et milieux confondus »¹⁵⁰. Aussi, puisque l'étude est menée sur un corpus d'albums de littérature enfantine, l'hypotexte doit être connu par les enfants pour qu'ils le reconnaissent à la lecture de l'hypertexte. Dès lors, les parodistes peuvent prendre pour texte source un conte puisque « la parodie, dans la littérature [...] jeunesse, s'appuie sur les textes les plus connus des jeunes enfants, à savoir les contes »¹⁵¹.

Ce paragraphe, lorsqu'il fait référence à un lecteur, renvoie au lecteur commun qui est non seulement capable de produire de la parodie – reprendre un discours et y joindre une intention comique étant une pratique parodique¹⁵² – mais aussi capable de la reconnaître au moment où il y est confronté. Le paragraphe suivant fait référence à un autre type de lecteur : le lecteur savant. Celui-ci se met à distance des textes qu'il étudie pour en proposer une théorie particulière.

¹⁴⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

¹⁴⁸ PEETERS, Kris, « Réfraction parodique et poétique du roman », *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 713.

¹⁵⁰ LÉVY, Évelyne, « "Le Petit Chaperon rouge", un conte à lire... et à réécrire », in *Pratiquer la psychopédagogie* [en ligne] <https://www.cairn.info/pratiquer-la-psychopedagogie--9782100549566-page-111.htm>, 2010, p. 111, (page consultée le 9 février 2022).

¹⁵¹ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op. cit.*, p. 713.

¹⁵² BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*

N'importe quel discours codifié peut donner lieu à des parodies¹⁵³ puisqu'elles consistent en « la réécriture d'un système littéraire reconnaissable »¹⁵⁴. Encore une fois, le conte remplit cette condition. L'un des chapitres précédents a permis d'établir que de nombreux théoriciens ont étudié la morphologie des contes dans le but de mettre au jour les structures formelles de base de ceux-ci. Elles sont apparues suite à une lente décantation au terme de laquelle la mémoire collective a fixé le schéma narratif de chacun des contes¹⁵⁵, et ce, avant que des auteurs tels Perrault ou madame d'Aulnoy commencent à les écrire. Les études menées pour mettre en exergue ces structures ont, notamment, abouti à la création de typologies du conte populaire. En 1964, Aarne et Thompson ont classé l'ensemble des contes qu'ils ont pu récolter en plus de deux-mille contes types desquels dériveraient tous les contes qu'ils avaient recueillis. En France, *Le conte populaire français* est la typologie utilisée par les scientifiques. Elle a été composée par Delarue et Tenèze, en 1998.¹⁵⁶ Larivaille, quant à lui, a conclu que le conte « obéit à un certain nombre de règles fondamentales durables »¹⁵⁷ ; et Gaiotti qu'« [ils] [...] proposent des figures et des structures stéréotypées »¹⁵⁸. L'ensemble de ces structures formelles forment un système reconnaissable de procédés que les parodistes peuvent mettre à nu, la dénudation des procédés étant un moyen parodique exposé dans la première partie de ce travail.

Malgré l'existence d'un schéma narratif établi, « [i]l est vrai que par son manque de forme définitive, et par son absence de paternité reconnue, le conte est pour ainsi dire une invitation naturelle à la manipulation »¹⁵⁹. Pour cette raison, les contes font l'objet de nombreuses adaptations, notamment littéraires et cinématographiques, et même de transformations. Lorsque, au XVII^e siècle, Madame d'Aulnoy rédige des contes, elle se situe dans la tradition en reprenant un genre narratif, toutefois, elle doit « transformer [cet] héritage pour le rendre acceptable à un nouveau lectorat »¹⁶⁰. Perrault procède de la même manière, il trouve son inspiration dans les contes de la tradition orale française, mais il choisit d'adapter certains

¹⁵³ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

¹⁵⁴ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*, p. 7.

¹⁵⁵ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*

¹⁵⁶ BRU, Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », in *Bulletin de l'AFAS* [en ligne] <https://journals.openedition.org/afas/319>, 1999, p. 1-15, (page consultée le 9 février 2022).

¹⁵⁷ LARIVAILLE, Paul, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁸ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op. cit.*, p. 713.

¹⁵⁹ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités* aux contes de Perrault », *op. cit.*, p. 239.

¹⁶⁰ THIRARD, Marie-Agnès, « De l'allée du roi aux sentiers du bon sauvage », *op. cit.*, p. 59.

motifs.¹⁶¹ Actuellement, les contes sont encore l'objet d'adaptations, télévisuelles entre autres, parce qu'« à la suite de tout un processus de mutations et de transformations, la création littéraire de Perrault [par exemple], à caractère unique et individualisé, s'est effacée pour céder la place à un texte toujours adapté »¹⁶². Lorsque Perrault rédige ses contes, ils ont un caractère unique puisqu'ils sortent de la plume d'un homme particulier. Cependant, avec le temps, les contes originaux de Perrault sont sans cesse repris et adaptés par de nombreux auteurs qui opèrent des mutations et des transformations dans ces textes. Les adaptations dont le recueil de Perrault est l'objet ont ouvert la porte aux transformations des contes et donc à la parodie. En effet, « Thirard affirme que "Mme d'Aulnoy aime jouer avec les mots et subvertir le conte populaire pour le rendre amusant auprès du lecteur mondain". Ces subtilités littéraires vont du jeu avec l'onomastique [...] au pastiche et à la parodie »¹⁶³. Un tel jeu avec la structure ou l'agencement et le contenu des contes est autorisé par les contes eux-mêmes puisque, comme nous venons de l'évoquer, ils sont « une invitation naturelle à la manipulation »¹⁶⁴. Ils ont une « capacité à se transformer en fonction de divers paramètres »¹⁶⁵. De surcroît, la tradition orale « autorise [aux] conteurs des permutations, des libertés »¹⁶⁶ dans leurs récits.

Enfin, Malarte-Feldman explique que les éditeurs d'aujourd'hui vont régulièrement puiser dans les textes de Perrault afin de les adapter pour satisfaire un public d'enfants. En conséquence, l'« acte de transcription et d'adaptation dont Perrault fut à l'origine se poursuit [...] dans une espèce de ré[é]criture qui n'en finit pas de s'actualiser »¹⁶⁷. L'actualisation des contes peut s'opérer par la parodie de ceux-ci. En effet, quelle que soit la position au sein de la dichotomie détaillée dans le premier chapitre de la première partie, la parodie est un moyen d'actualiser un discours. Que la parodie constitue un facteur de l'évolution littéraire ou qu'elle engendre la transformation des codes culturels incompris, elle permet aux textes de rester actuels, de continuer d'exister et d'être pris en compte dans le paysage littéraire.

¹⁶¹ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 235.

¹⁶³ CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁴ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 239.

¹⁶⁵ CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁶ BRU, Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », *op. cit.*, p. 6.

¹⁶⁷ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 238.

2. Présentation de l'hypotexte

Histoires ou contes du temps passé paraît en 1697. Cet ouvrage est composé de trois contes en vers, déjà parus en 1694 anonymement, et de huit contes en prose. Si le recueil est généralement attribué à Perrault, c'est pourtant son fils qui signe la dédicace et obtient le droit d'impression. Dès lors, la paternité des textes en prose est remise en question. Non seulement ce n'est pas Charles Perrault qui signe la dédicace, mais Soriano ajoute que le nom de Perrault n'apparaît sur aucune des publications du recueil parues de son vivant. La première édition qui attribue la paternité des contes à Charles Perrault date de 1724.¹⁶⁸ En outre, même si Perrault est l'auteur des contes, il se peut que ceux-ci soient des contes populaires qu'il aurait recueillis auprès de nourrices, entre autres sources, et réécrits. Ainsi, ils ne sont peut-être pas des contes originaux imaginés par Perrault.

Quel que soit l'auteur de ces contes, ces derniers n'ont pas tous connu le même succès. Pour cette raison, nous avons décidé de focaliser l'étude de ce mémoire sur certains d'entre eux afin de disposer d'un corpus suffisamment fourni pour établir des comparaisons et des parallèles au sein des différentes parodies d'un même conte. Nous avons retenu trois contes en prose, ceux qui nous semblent être les plus connus : *Le Petit Chaperon rouge*, *La Belle au bois dormant* et *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*. Le succès du premier conte est perceptible au regard du nombre élevé de réécritures, adaptations et parodies que nous avons rencontrées lors de nos recherches ; d'ailleurs, Van der Linden confirme notre constat : « il faut reconnaître qu'en France, tout au moins, [*Le Petit Chaperon rouge*] représente un conte de prédilection pour [les] multiples réécritures »¹⁶⁹. Les deux derniers doivent leur célébrité, notamment, aux adaptations cinématographiques des studios Walt Disney Pictures sorties respectivement en 1959 et 1950.

3. *Histoires ou contes du temps passé* comme hypotexte

Parmi les prémices de la littérature jeunesse, Dupont-Escarpit¹⁷⁰ retient principalement *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, publié en 1697. Grâce au recul temporel dont elle bénéficie, elle peut considérer ce recueil comme l'un des premiers textes qui a pu rencontrer, et rencontre encore actuellement, un public d'enfants ou d'adolescents au cours des siècles, bien que, nous l'avons évoqué, l'identité du public des contes au XVII^e siècle est

¹⁶⁸ SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard (Tel), 1984, 525 p.

¹⁶⁹ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 153.

¹⁷⁰ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, op. cit.

ambigüe. À l'inverse de Dupont-Escarpit, Soriano¹⁷¹ estime qu'il n'existe pas de littérature spécifiquement destinée à l'enfant à cette période puisqu'il n'a pas trouvé de documents attestant sa présence. Cependant, il reconnaît que ce n'est pas parce qu'aucune dénomination n'existe que des textes ne sont pas effectivement adressés aux enfants. Simplement, ils ne sont pas encore considérés comme appartenant à la littérature. Dès lors, le recueil de contes de Perrault, qu'il ait pour destinataire un public enfantin ou pas lors de sa parution, est, aujourd'hui, une référence dans la production littéraire destinée à la jeunesse puisqu'il s'agit de l'un de ses textes considéré comme fondateur par certains chercheurs.

Le premier chapitre de la première partie de ce mémoire a montré que, pour qu'un texte parodique soit perçu comme tel par le lecteur, l'hypotexte de celui-là doit être reconnu lors de la lecture. Pour que le lecteur reconnaisse l'hypotexte, il faut avant tout qu'il le connaisse. C'est pour remplir cet objectif que le corpus est constitué des *Histoires ou contes du temps passé*¹⁷² de Perrault puisque Malarte-Feldman affirme que « c'est sous ce titre qu'est publié l'un des textes les plus connus [...] de la littérature française »¹⁷³, van Gorp et al. déclarent qu'il s'agit du recueil de contes « le plus célèbre »¹⁷⁴ et Soriano certifie que « [c]e petit livre, c'est le seul classique que chacun de nous sache par cœur avant d'aller en classe, le seul qu'il ait lu avant de savoir lire, le seul dont il gardera le souvenir même s'il n'aime pas la lecture et s'il ne le relit pas »¹⁷⁵. Par ailleurs, Perrot¹⁷⁶ souligne que le recueil de Perrault fait régulièrement l'objet de rééditions ; ce qui signifie que la demande est toujours présente, qu'il continue d'être acheté et donc, probablement, d'être lu. Choisir « l'un des textes les plus connus de la littérature française »¹⁷⁷ est également à mettre en lien avec le public cible des parodies étudiées. En effet, ce public est constitué de jeunes enfants. Ces derniers ont eu moins de temps que les adultes pour construire leur culture générale. Dès lors, parodier les textes les plus connus est l'un des moyens les plus sûrs pour que les lecteurs connaissent et puissent reconnaître l'hypotexte. Toutefois, en raison de la popularité des adaptations dont ils sont l'objet, certains contes de Perrault ont plus de succès que d'autres. Par exemple, auprès d'un jeune public, la connaissance

¹⁷¹ SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, op. cit.

¹⁷² PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

¹⁷³ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », op. cit., p. 235.

¹⁷⁴ VAN GORP, Hendrik et al. (sous la dir. de), *Dictionnaire des termes littéraires*, p. 115.

¹⁷⁵ SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, op. cit., p. 13.

¹⁷⁶ PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 226.

¹⁷⁷ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », op. cit., p. 235.

des contes adaptés par Walt Disney Pictures est meilleure puisque les longs métrages animés sont destinés aux enfants.

La définition élaborée dans la première partie de ce mémoire a également retenu que la parodie prend une distance critique avec son hypotexte. Or, selon Malarte-Feldman, certaines adaptations contemporaines des contes de Perrault proposées aux enfants « s'adressent directement à la forme la plus élémentaire de l'imagination sans provoquer de véritable processus de réflexion, sans faire appel au raisonnement ni au pouvoir symbolique des images »¹⁷⁸. C'est-à-dire qu'

[i]l reste un texte édulcoré, privé de sa rigueur de structure et de sa fermeté de composition, un livre purement féérique, tronqué de ses vertus oniriques et de sa capacité de stimuler l'imaginaire. La lecture se fait « à plat », les effets sont immédiats et faciles [...]. [...] Ces nouvelles versions, [...], jouent principalement sur des systèmes primaires d'association de pensée.¹⁷⁹

Dès lors, l'absence de processus critique dans ces textes laisse une place vacante que la parodie comble. Assurément, « la parodie, dans la littérature [...] jeunesse, est toujours une pratique qui réfléchit la structure sur laquelle elle se fonde »¹⁸⁰.

Aussi, la première partie a présenté plusieurs procédés parodiques dont l'objectif est de transformer l'hypotexte : les calembours ou allusions parodiques présents dans les titres, la reprise d'éléments ponctuels, la mise à nu des procédés, l'inversion et l'ironie, le jeu sur la temporalité, la dégradation et la transcontextualisation. Le point précédent a montré que les contes sont une « invitation naturelle à la [transformation] »¹⁸¹. Il en va de même pour les contes de Perrault qui sont des textes qui accueillent en eux-mêmes la transformation puisque leur auteur « a profondément remanié et édulcoré les contes populaires dont il s'est inspiré pour les adapter au go[u]t du public galant auquel il les destinait, transformant souvent des épisodes entiers »¹⁸². En effet, Perrault a modifié les passages qui ne correspondaient pas à la bienséance ou à la vraisemblance¹⁸³ classique en vigueur dans les productions littéraires de l'époque.

Enfin, ce mémoire étant rédigé dans le cadre d'un master en langues et littératures française et romanes, le choix de l'hypotexte a également été guidé par la nationalité française

¹⁷⁸ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 239.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

¹⁸⁰ GAIOTTI, Florence, « Parodies », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op. cit.*, p. 715.

¹⁸¹ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 239.

¹⁸² SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 20.

de l'auteur. Nous aurions pu étudier les contes des frères Grimm ou encore ceux d'Andersen, mais leurs nationalités ne correspondent pas aux littératures des aires géographiques étudiées.

B. Le corpus d'hypertextes

1. Pourquoi étudier la littérature enfantine ?

Avant de présenter les arguments en faveur d'une étude de parodies de contes en littérature enfantine, nous expliquons en quelques mots la signification de cette appellation telle que nous l'entendons dans le cadre de ce mémoire.

La littérature enfantine est un sous-secteur de la littérature jeunesse. En effet, cette dernière est « adressée à un public ciblé en fonction de son âge »¹⁸⁴. Actuellement, les théoriciens considèrent que la tranche d'âge concernée par cette littérature s'élargit jusqu'aux jeunes adultes âgés d'une vingtaine d'années.¹⁸⁵ Cependant, dans le cadre de notre étude, nous étudions les albums illustrés ou autres livres destinés aux enfants dont la tranche d'âge s'étale de trois à huit ans, voire un peu avant ou un peu après en fonction de la maturité du lecteur, « de son développement intellectuel, de ses acquisitions culturelles et surtout de ses acquisitions de langage ».¹⁸⁶

Dès lors, dans la suite de ce travail, nous utilisons la dénomination *littérature jeunesse* lorsque les informations citées s'appliquent à toutes les productions littéraires destinées aux jeunes. Quant à l'expression *littérature enfantine*, nous l'employons pour faire référence aux livres destinés à la tranche d'âge susmentionnée, mais également lorsque les informations que nous citons n'ont été étudiées que dans des livres destinés à cette tranche d'âge.

La suite de ce point présente l'ensemble des arguments justifiant notre choix de situer notre corpus en littérature enfantine.

a. Légitimation de la littérature enfantine

Destiner une littérature particulière aux enfants et aux adolescents n'est pas une réalité récente. La publication des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault, en 1697, constitue

¹⁸⁴ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p.31.

¹⁸⁵ GLAUDE, Benoît, *Le métier de libraire et ses techniques*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2021-2022, notes de cours.

¹⁸⁶ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, op. cit., p.125.

l'une des prémices de la littérature jeunesse¹⁸⁷, nous l'avons dit : toutefois, ce n'est que dans les années 1980 qu'émerge véritablement cette dénomination¹⁸⁸. Dès 1950, apparaît pourtant l'appellation *littérature enfantine* dans des ouvrages critiques tels que la thèse de Latzarus. Par la suite, cette appellation prend d'autres formes : littérature pour la jeunesse, littérature d'enfance et de jeunesse, et littérature de jeunesse.¹⁸⁹ Cependant, Dupont-Escarpit signale, dans le panorama historique de la littérature jeunesse qu'elle établit en 1981, que le terme *littérature* pour désigner la production destinée à la jeunesse fait parfois débat. Néanmoins, Marcoin et Chelebourg constatent que l'expression *littérature jeunesse* est de plus en plus régulièrement rencontrée au XXI^e siècle.

Malgré son ancienneté, cette production littéraire a pendant longtemps manqué de reconnaissance et de légitimité.¹⁹⁰ Elle en acquiert à partir des années 1960 grâce à l'augmentation de la scolarisation et l'émergence de nouveaux lieux de médiation culturelle ce qui donne à la littérature jeunesse de l'importance et participe à la création d'institutions spécifiques.¹⁹¹ Pourtant, elle manque encore un peu, actuellement, de légitimité, selon Van Der Linden¹⁹², malgré un développement remarquable. C'est d'ailleurs l'un des secteurs les plus dynamiques de l'édition. Bien qu'il n'ait pas encore acquis la même reconnaissance que les autres secteurs littéraires, son appareil de légitimation s'est développé depuis les années 1960.¹⁹³ Le domaine de la littérature jeunesse est de plus en plus organisé : auteurs reconnus, circuits de distribution spécifiques – grâce à l'apparition de librairies et de bibliothèques spécialisées –, mais encore prix littéraires tel que le prix Versele. Aussi, il existe des revues destinées à cette littérature comme les *Cahiers Robinson*, des salons ou encore des cours dispensés à l'université.

Puisque la littérature jeunesse, et donc son sous-secteur la littérature enfantine, acquiert de la légitimité dans le champ littéraire, les théoriciens considèrent les livres destinés aux enfants comme de la littérature « au sens pris par cette dernière depuis le milieu du XIX^e siècle,

¹⁸⁷ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, op. cit.

¹⁸⁸ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit.

¹⁸⁹ MARCOIN, Francis et CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, op. cit.

¹⁹⁰ VAN DER LINDEN, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit.

¹⁹¹ PERROT, Jean, « Denise Escarpit, ambassadrice de la littérature de jeunesse », in BRUNO, Pierre et POULOU, Bernadette (sous la dir. de), *Nouvelles perspectives en littérature jeunesse : hommage à Denise Dupont-Escarpit*, Dijon, EUD (Sociétés), 2016, p.19-26.

¹⁹² VAN DER LINDEN, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit.

¹⁹³ PERROT, Jean, « Denise Escarpit, ambassadrice de la littérature de jeunesse », in BRUNO, Pierre et POULOU, Bernadette (sous la dir. de), *Nouvelles perspectives en littérature jeunesse : hommage à Denise Dupont-Escarpit*, op. cit.

c'est-à-dire d'une entreprise artistique fondée sur l'ambition de "faire œuvre", de renouveler à chaque fois les règles et même de les subvertir »¹⁹⁴.

b. Conte et littérature enfantine : points communs

Le conte, de par ses origines populaires, et la littérature jeunesse ont un point commun. Dupont-Escarpit les place tous les deux au bas d'une échelle ; le peuple est au bas de l'échelle sociale et les enfants sont au bas de l'échelle des âges. Bricout¹⁹⁵ partage ce point de vue selon lequel les enfants et le peuple peuvent être réunis. Elle explique que les enfants et le peuple ont longtemps été rassemblés dans la catégorie des ignorants ; le peuple l'est à cause de sa condition sociale et les enfants le sont à cause de leur âge. Ce qui explique, selon Dupont-Escarpit, que la littérature populaire, donc les contes notamment, a été assimilée à la littérature jeunesse, « d'autant que, dans tous les pays, il s'est produit un décalage chronologique entre l'existence d'une littérature générale et celle d'une littérature écrite, spécifique à la jeunesse »¹⁹⁶. Par ailleurs, les contes de fées sont devenus synonymes de contes pour enfants grâce à l'intermédiaire du conte populaire, ce qui « souligne le lien indéniable entre la littérature populaire et la littérature [...] "enfantine" »¹⁹⁷.

Un autre aspect que partage le conte avec la littérature enfantine réside dans le fait que « [l]e conte de fées est un type de récit parfaitement adapté aux besoins de l'enfant »¹⁹⁸. À l'origine, les contes populaires, desquels les contes de fées constituent un sous-groupe, sont racontés à voix haute lors de veillées durant lesquelles les enfants sont admis.¹⁹⁹ Le contexte de lecture des textes de la littérature enfantine est plus ou moins similaire. Ils sont lus, généralement par les parents, à voix haute aux enfants, souvent le soir avant de les coucher.

Outre les points communs entre le conte et la littérature enfantine permettant, en partie, de justifier le choix du corpus, les points précédents ont déjà évoqué la nécessité de parodier des textes que les enfants connaissent afin qu'ils les reconnaissent.

¹⁹⁴ MARCOIN, Francis et CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁹⁵ Interview de Bernadette Bricout réalisée par Hélène Hiessler en mars 2020, in « La littérature orale : un continent poétique », in *Le journal de culture et démocratie*, n° 51, 2020, p. 6-8.

¹⁹⁶ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹⁷ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 238.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 240.

¹⁹⁹ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*

c. Parodies et littérature enfantine : convergences et points communs

Dans les points précédents, il a été démontré le caractère légitime de la littérature jeunesse et l'appartenance à la littérature de ses textes. Il a aussi été stipulé que les contes sont sujets à de nombreuses adaptations en littérature enfantine. Donc, parce que ces adaptations appartiennent à la littérature enfantine, elles sont à considérer comme des textes littéraires. Ces adaptations peuvent alors être l'objet de parodies, puisque ces dernières se fondent sur des textes dont le système littéraire est reconnaissable.²⁰⁰ Or, ces adaptations ont un système littéraire reconnaissable puisqu'elles se fondent sur des contes qui sont, nous l'avons démontré, des textes stéréotypés. Par ailleurs, Huard a signalé « que les notions de parodies et de légitimation sont intimement liées [puisque dans le cas de la bande dessinée], la légitimation du champ bédéesque [sic] a en effet encouragé le phénomène de la parodie »²⁰¹. Petitjean ajoute que ce sont les textes consacrés qui sont parodiés parce qu'ils « impose[nt] une doxa qui s'offre à l'imitation ou à la contestation »²⁰². Dans la même logique, Bouillaguet²⁰³ explique que la parodie s'illustre plutôt dans les genres dominants à l'époque de sa rédaction. En outre, l'un des points précédents a confirmé la légitimité aujourd'hui accordée à la littérature enfantine et le dynamisme de ce type de production qui représente un quart des ventes de livres et a connu une augmentation de 16% en nombre d'exemplaires vendus et de 20% en chiffre d'affaires entre le 1^{er} janvier et le 31 octobre 2021.²⁰⁴

La littérature enfantine est caractérisée par une multitude de relectures identiques du même texte réclamées par l'enfant.²⁰⁵ D'ailleurs, celui-ci est « très attaché à la permanence du texte, [...], n'ayant pas le recours de la lecture individuelle »²⁰⁶ ; il « ne manque pas de reprendre tout lecteur qui s'écarterait, [...], de la lecture qu'il connaît »²⁰⁷. À force d'entendre toujours le même récit, « [e]t bien avant de savoir lire, [...] il finit par connaître par cœur »²⁰⁸

²⁰⁰ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*

²⁰¹ HUARD, Pierre, *La parodie dans la bande dessinée franco-belge*, *op. cit.*, p.16

²⁰² PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », *op. cit.*, p. 15.

²⁰³ BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, *op. cit.*

²⁰⁴ VINCY, Thomas, « L'édition jeunesse affiche une croissance de 20% en ventes et de 16% en volume », in *Livre Hebdo* [en ligne] <https://www.livreshebdo.fr/article/ledition-jeunesse-affiche-une-croissance-de-20-en-ventes-et-de-16-en-volume>, 2021, (page consultée le 3 décembre 2021).

²⁰⁵ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, *op. cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », *op. cit.*, p. 240.

les histoires qui lui sont lues. Par conséquent, lorsqu'un adulte lui présente une parodie de l'une de celles-ci, il est capable de reconnaître l'hypotexte qu'il a fini par mémoriser.

La suite de ce point met en évidence plusieurs similitudes entre la parodie et la littérature enfantine afin de comprendre pourquoi la pratique parodique se manifeste dans cette production littéraire.

Les enfants ont des besoins et des compétences spécifiques, différents de ceux des adultes, par exemple, en termes de lecture d'image ou d'imaginaire. C'est pourquoi les livres-jeux, correspondant au besoin d'activités ludiques des enfants, occupent une grande place dans la littérature jeunesse.²⁰⁹ Depuis toujours, la littérature destinée aux enfants est empreinte de jeux ; le langage, à travers les devinettes et les rimes, était vecteur de jeu tout comme l'aspect gestuel engendré par les œuvres théâtrales, que l'enfant en soit l'acteur ou le spectateur.²¹⁰ Marcoin et Chelebourg expliquent que le livre et le jeu ont tendance à se confondre au début du XXI^e siècle, notamment depuis la création de collections de livres dans lesquels l'enfant est le héros. L'aspect ludique conféré aux livres pour enfants est une facette qu'ils ont en commun avec la parodie. Selon la théorie de Genette²¹¹, la parodie résulte du régime ludique et selon la définition de Tran-Gervat, la parodie est une réécriture ludique.

Le processus de lecture d'un album par un enfant est similaire au processus de création d'une parodie par un auteur. Van der Linden explique que la lecture d'un album demande à l'enfant une grande implication cognitive. « [L]'album est un dispositif très particulier, qui interroge souvent l'écart entre le texte et l'image [...] »²¹² Dès lors, l'enfant doit comprendre par quels mécanismes sont liés le texte et l'image afin de rétablir les inférences dans le but de comprendre l'histoire. Ce processus peut s'apparenter à la dénudation des procédés narratifs qui est un moyen de parodier un texte.

Les similitudes suivantes sont mises en exergue par Zervou²¹³. Elle classe les conceptions sur la parodie en trois catégories. La première conception qu'elle explicite considère la parodie comme une pratique littéraire secondaire au sein de laquelle sont accentuées les différences et

²⁰⁹ Interview de Sophie Van der Linden réalisée par Hélène Dargagnon le 13 septembre 2021, in « Tout, tout, tout : vous saurez tout sur la littérature jeunesse ! », in *Ricochet* [en ligne] <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/tout-tout-tout-vous-saurez-tout-sur-la-litterature-jeunesse>, (page consultée le 20 août 2021).

²¹⁰ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, op. cit.

²¹¹ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, op. cit.

²¹² VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 93.

²¹³ ZERVOU, Alexandra, « Le comique e(s)t le parodique dans littérature d'enfance », in PERROT, Jean (sous la dir. de), *L'humour dans la littérature de jeunesse : actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997*, Paris, In press (Lectures d'enfance), 2000, 257 p.

les similitudes entre l'hypotexte et l'hypertexte. Toutefois, la pratique littéraire parodique peut être apparente ou latente dans les textes. Cette dernière qualité est celle qui permet à la parodie de se rapprocher de la littérature enfantine parce que « souvent l'essentiel ou l'important [y] est exprimé d'une manière latente et allusive »²¹⁴, ce qui s'apparente à une précaution préventive dans le but de ne pas faire l'objet de la censure. La deuxième conception qu'elle présente est héritée de celle des formalistes russes qui considèrent la parodie comme un facteur de l'évolution littéraire et un moyen de renouveler, notamment, les genres. Dans ce cas-ci, la parodie tire parti d'un aller-retour entre l'ancien et le moderne, ce qui est « spectaculairement présent dans la littérature d'enfance »²¹⁵. Par exemple, lorsqu'un auteur propose une version féministe d'un conte, il tire parti d'un élément ancien – le conte – et d'un élément moderne – le féminisme. La dernière conception qu'elle met en lumière envisage la parodie comme un jeu de rapprochements et d'éloignements avec l'hypotexte. Un mécanisme analogue est présent dans la littérature enfantine ; l'univers des adultes y est reflété et transposé dans l'univers enfantin dans un jeu de rapprochement entre les deux mondes. Cependant, comme « il s'agit d'une transposition [et non d'un reflet parfait, ce dernier] apparaît souvent déformé, dévalué, ridiculisé ou exagéré »²¹⁶.

2. Présentation du corpus d'hypertextes

Une partie de la production en littérature enfantine est composée d'albums s'inspirant plus ou moins librement des contes de Perrault. Dans certains de ces albums, les références sont de l'ordre du simple renvoi, dans d'autres, les références sont de l'ordre de la parodie. Lors de la sélection de ces dernières pour établir le corpus à étudier, nous avons constaté que la majorité d'entre elles se fondent sur un hypotexte singulier alors que certaines parodient plusieurs hypotextes en même temps. Suite à ce constat, nous avons décidé de séparer le corpus en deux groupes. En effet, nous avons émis l'hypothèse que les manières de parodier un ou plusieurs hypotextes étaient différentes. Ensuite, nous nous sommes rendu compte que les hypertextes dont l'hypotexte est unique reprennent ce dernier à des degrés divers. Nous avons donc choisi de scinder ce groupe en deux également ; d'une part les parodies dont la reprise à l'hypotexte est massive, d'autre part celles dans lesquelles la reprise concerne des éléments ponctuels.

²¹⁴ ZERVOU, Alexandra, « Le comique e(s)t le parodique dans littérature d'enfance », in PERROT, Jean (sous la dir. de), *L'humour dans la littérature de jeunesse : actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997*, op. cit., p. 30.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 31.

²¹⁶ *Ibidem.*

La suite de ce point est composée de trois parties : les parodies strictes totales, les parodies strictes ponctuelles et les parodies de structure. Chacune de ces parties correspond à l'un des groupes établis lors de la sélection et de la division du corpus. Chacune d'elles présente une définition des caractéristiques attribuées à chaque sorte de parodie avant de citer l'ensemble des hypertextes retenus sous ces appellations. Celles-ci, de la même manière que les regroupements opérés, sont issues de notre propre réflexion et analyse tout en se basant, partiellement, sur les théories évoquées dans ce mémoire, notamment celle de Genette²¹⁷.

a. Parodies strictes totales

Les parodies classées dans ce groupe et dans le suivant sont qualifiées de strictes. Cet adjectif est à comprendre dans le sens établi par Genette, c'est-à-dire la transformation textuelle d'une œuvre singulière. Nous attribuons un second qualificatif aux hypertextes de ce groupe. Ces parodies sont dites totales parce qu'elles reprennent et transforment la presque totalité du contenu et de l'agencement de l'hypotexte de Perrault.

Parmi la multitude d'hypertextes des contes de Perrault, les parodies sélectionnées pour constituer le corpus de ce mémoire sont celles qui reprennent et transforment le plus grand nombre d'éléments, de contenu et d'agencement, de l'hypotexte de Perrault. Nous avons également veillé à retenir des œuvres parues sur une période temporelle la plus large possible. Cette dernière attention est aussi valable pour les deux autres sortes de parodie.

*Le Petit Chaperon rouge*²¹⁸ de Claverie, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*²¹⁹ de Corentin, *Chapeau rond rouge*²²⁰ de Pennart, *C'est pour mieux te manger*²²¹ de Rogier, *Rouge dans la ville*²²² de Voigt et *Le Petit Chaperon rouge*²²³ de Fransman et Plackett sont des parodies strictes totales du *Petit Chaperon rouge*²²⁴ de Perrault.

*La Belle au bois dormant*²²⁵ de Perrault est parodiée par Fransman et Plackett dans *Le Bel au bois dormant*²²⁶.

²¹⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, op. cit.

²¹⁸ CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge*, Namur, Mijade, (1994) 2009, 28 p.

²¹⁹ CORENTIN, Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Paris, L'École des Loisirs (Les lutins), 1996, 32 p.

²²⁰ DE PENNART, Geoffroy, *Chapeau rond rouge*, Paris, L'École des Loisirs (Les lutins), 2005, 10 p.

²²¹ ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2012, 32 p.

²²² VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, trad. de l'anglais par Camille Guénot, Paris, Kaléidoscope, 2018, 40 p.

²²³ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*, trad. de l'anglais par Marguerite Capelle et Hélène Cohen, Paris, Stock, 2021, 163 p.

²²⁴ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit.

Le conte de *Cendrillon ou la pantoufle de verre*²²⁷ écrit par Perrault a pour hypertextes les œuvres de Cole, *Le prince Gringalet*²²⁸, de Cali et Barbanègre, *Cendrillon et la pantoufle velue*²²⁹, et de Fransman et Plackett, *Cendron ou la petite pantoufle de verre*²³⁰.

b. Parodies strictes ponctuelles

Nous qualifions ces parodies strictes de ponctuelles parce qu'elles reprennent un certain nombre d'éléments singuliers de l'hypotexte et identifiables à lui pour les intégrer dans un hypertexte. Ce dernier est plus ou moins proche, du point de vue du contenu et de l'agencement, du texte sur lequel il se fonde.

Les parodies strictes ponctuelles du *Petit Chaperon rouge* de Perrault que nous étudions sont *Et pourquoi ?*²³¹ de Van Zeveren et *Petite Fille et le loup*²³² de Grunélius-Hollard et Raschka.

Nous étudions *Le bois dormait*²³³ de Dautremer, *Pieds de princesses*²³⁴ de Perez et Pioli et *Rebelle au bois charmant*²³⁵ de Clément et Bernadou en tant que parodies strictes ponctuelles de *La Belle au bois dormant* de Perrault.

Enfin, la parodie stricte ponctuelle de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de Perrault analysée est *Pieds de princesses*²³⁶ de Perez et Pioli.

c. Parodies de structure

Certains auteurs de parodies se basent non pas sur un hypotexte singulier mais bien sur plusieurs à la fois. Comme l'explique Gaultier,

[l]es contes deviennent matière à jouer, base à partir de laquelle nos auteurs s'autorisent à greffer leur propre imaginaire. [...] Rodari, [...], préconise cette réutilisation personnelle

²²⁷ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

²²⁸ COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, trad. de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1987, 32 p., in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Hatier (Facette), 2009, 47 p.

²²⁹ CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, Vincennes, Talents Haut, 2017, 32 p.

²³⁰ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit.

²³¹ VAN ZEVEREN, Michel, *Et pourquoi ?*, Paris, L'École des loisirs, 2004, 37 p.

²³² GRUNÉLIUS-HOLLARD, Agnès et RASCHKA, Chris, *Petite Fille et le loup*, Paris, Didier jeunesse (À petits petons), 2004, 24 p.

²³³ DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, Paris, Sarbacane éditions (Album), 2016, 64 p.

²³⁴ PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, Paris, Albin Michel jeunesse, 2015, 32 p.

²³⁵ CLÉMENT, Claire et BERNADOU, Karine, *Rebelle au bois charmant*, Toulouse, Milan (Mes albums Milan), 2016, 32 p.

²³⁶ PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, op. cit.

des contes traditionnels, en proposant notamment aux écrivains d'échafauder des « salades de contes ».²³⁷

Ainsi, des personnages provenant de contes différents se croisent dans une même parodie ; « [ils] sortent “physiquement” de leurs histoires respectives, et interfèrent sur les histoires des autres »²³⁸.

La « salade de contes » est le procédé utilisé par les auteurs pour rédiger les parodies classées dans ce groupe. Toutefois, en plus de réunir dans un même texte des personnages provenant de contes différents, les parodistes se basent sur une structure récurrente liée à un personnage particulier et présente dans différents contes. Fonder une parodie sur une structure spécifique est un moyen parodique auquel ont recours les auteurs en littérature enfantine.

Cependant, si ces divers procédés de réécriture, ainsi que les choix de formes stéréotypées, créent des décalages comiques, ils n'en font pas moins fonctionner le genre en exhibant ses procédés sérieux. En ce sens, la parodie, dans la littérature [...] jeunesse, est toujours²³⁹ une pratique qui réfléchit la structure sur laquelle elle se fonde et qui, bien souvent, la conforte.²⁴⁰

Les parodies de cette section sont appelées parodies de structure parce qu'elles se fondent sur une structure récurrente particulière, présente dans plusieurs contes. En effet, certains personnages secondaires apparaissent dans différents contes, tels le loup ou les fées par exemple. Dans chacun des récits où ils se manifestent, ces personnages visent des objectifs similaires et ont des intentions équivalentes. Aussi, les liens qu'ils entretiennent avec les autres personnages, comme le Petit Chaperon rouge ou Cendrillon pour ne citer qu'elles, sont analogues d'un conte à l'autre. Par exemple, les fées viennent généralement en aide au personnage principal. Dès lors, se dégage une structure récurrente autour de l'un de ces personnages secondaires particuliers. Elle est récupérée par les auteurs et mise au premier plan de la parodie qu'ils rédigent. Le personnage secondaire, le loup ou les fées par exemple, autour duquel tourne cette structure devient le personnage principal de l'hypertexte ; il va rencontrer, dans une même histoire et selon les intentions qui lui sont attribuées dans l'hypotexte, les personnages, tels le Petit Chaperon rouge ou les trois Petits Cochons, qu'il croise

²³⁷ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 499.

²³⁸ *Ibid.*, p. 500.

²³⁹ L'insertion de cet adverbe dans la citation laisse sous-entendre que toutes les parodies peuvent être qualifiées de parodies de structures. Pourtant, nous avons choisi de n'en regrouper que certaines sous cette appellation. Ces parodies sont nommées, par nous, de cette façon parce qu'elles se composent de plusieurs hypotextes différents. Ainsi, le travail sur la structure est conséquent alors qu'il est différent dans les parodies strictes qui ne se basent que sur un seul hypotexte.

²⁴⁰ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op. cit.*, p. 715.

habituellement dans des contes différents. Donc, ce type de parodie « prélève dans le texte fondateur [un élément] dont [elle fait] la matrice d'un nouveau [texte] »²⁴¹, ainsi, « le mécanisme de “perversion” mis en place par [l']auteur réside dans l'éclatement des rôles traditionnels et le détournement de l'action du conte sur un [autre] personnage [...], de sorte que le héros ou l'héroïne d'origine se trouve relégué au second plan »²⁴².

La reprise, dans l'hypertexte, d'un personnage de l'hypotexte est un procédé parodique déjà présenté dans la première partie de ce mémoire. Cependant, lors de l'établissement du cadre théorique, ce moyen parodique est défini dans le contexte où la parodie se fonde sur un hypotexte unique. Dès lors, reprendre un personnage ne signifie pas nécessairement, dans ce cas particulier, reprendre la structure autour de laquelle il gravite. Pour cette raison, l'intégration d'un personnage, d'un hypotexte singulier, à une parodie stricte ponctuelle ne résulte pas du même procédé parodique que l'intégration d'un personnage, issu de plusieurs hypotextes, à une parodie de structure.

Pour illustrer ce cas particulier de parodie, nous avons retenu : *Le loup est revenu*²⁴³, *Le loup sentimental*²⁴⁴, *Je suis revenu*²⁴⁵, et *Le diner d'Igor*²⁴⁶, ces quatre albums sont écrits par Pennart, et *Demain, je te mangerai*²⁴⁷ écrit par Bourgeau et Ramadier.

²⁴¹ DE PALACIO, Jean, « Pour un merveilleux fin de siècle », in *Les perversions du merveilleux. Ma mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 42 cité in AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec, 2008, p. 28.

²⁴² AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 28.

²⁴³ DE PENNART, Geoffroy, *Le loup est revenu*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 1994, 37 p.

²⁴⁴ ID., *Le loup sentimental*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 1997, 31 p.

²⁴⁵ ID., *Je suis revenu*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 2000, 24 p.

²⁴⁶ ID., *Le diner d'Igor*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 2020, 26 p.

²⁴⁷ BOURGÉAU, Vincent et RAMADIER, Cédric, *Demain, je te mangerai*, Paris, L'École des loisirs (Petit loulou), 2010, 32 p.

III. Troisième partie : analyse du corpus et interprétation des résultats

A. L'analyse des parodies

Au sein de chaque sorte de parodies, nous présentons les analyses des hypertextes du *Petit Chaperon rouge*²⁴⁸, puis de *La Belle au bois dormant*²⁴⁹ et enfin, de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*²⁵⁰. De plus, respectivement à chaque hypotexte, les analyses sont présentées en suivant l'ordre chronologique de publication des parodies.

Les hypertextes analysés sont des albums illustrés issus de la littérature enfantine. Comme leur nom l'indique, dans ces albums, coexistent sur une même page du texte et des images. Pour cette raison, lire un album illustré demande de décrypter parallèlement le texte et l'image qui l'accompagne. Cependant, les analyses des hypertextes retenus pour cette étude ont majoritairement été menées sur les textes des albums. L'étude de l'image n'a été effectuée qu'à quelques exceptions, lorsque le texte seul ne permettait pas de comprendre l'effet parodique, celui-ci surgissant de l'articulation du texte et de l'image. L'analyse de cette dernière a volontairement été mise de côté parce que, à l'origine, le conte est un récit de tradition orale transmis sans image.

Les résultats de l'analyse de chaque parodie stricte totale sont présentés séparément afin d'expliquer de façon détaillée les différents procédés parodiques auxquels ont recours les auteurs. Ensuite, les résultats de l'analyse des parodies strictes ponctuelles sont présentés ensemble puisque les hypertextes reprennent, pour la plupart, les mêmes éléments. Toutefois, les spécificités de chaque parodie sont explicitées. Enfin, les parodies de structure sont, elles aussi, présentées ensemble puisqu'elles se fondent toutes sur le même personnage et donc la même structure tournant autour de celui-ci.

1. Parodies strictes totales

Nous avons analysé six parodies strictes totales du *Petit Chaperon rouge* de Perrault. L'analyse de la parodie de Claverie, *Le Petit Chaperon rouge*²⁵¹, la plus ancienne, révèle que l'auteur recourt à deux moyens parodiques : le jeu sur la temporalité et le détournement de la clôture du conte. Le texte et l'image de l'album proposent des repères temporels différents. Le texte est écrit à l'imparfait et au passé simple. Ce sont les temps de conjugaison traditionnels

²⁴⁸ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit.

des contes. Ils renvoient à un passé lointain non identifiable à l’instar de la formule par laquelle commence le récit *Il était une fois* qui « [le] projette [...] dans un autre temps et un autre lieu, indéterminés »²⁵². Quant à l’image, elle reflète une période contemporaine identifiable à l’époque de la rédaction du livre. Dès la première double page, le lecteur se trouve confronté à une casse de voitures entourée d’une grande ville composée de maisons, d’usines et au loin de gratte-ciels. La temporalité induite par le texte est en décalage avec celle induite par l’image, ce qui engendre la parodie puisque le décalage entre les contextes de départ et d’arrivée est indispensable pour Genette²⁵³. Dans cet exemple, le contexte de départ, c’est-à-dire celui du conte de Perrault, est répété par le choix des temps de conjugaison et celui d’arrivée est exposé à travers l’image qui illustre le décalage. Par ailleurs, la lecture du texte permet de comprendre que l’histoire proposée par Claverie est postérieure à celle proposée par Perrault, mais elle y fait référence. Le texte de la parodie explique qu’« une grande ville [...] avait fait disparaître une forêt »²⁵⁴ ; il parle d’une « arrière-arrière-petite-fille de b[u]cheron »²⁵⁵ ; l’enfant « porte un anorak rouge »²⁵⁶ et est appelée « “Petit Chaperon rouge”... en souvenir d’une vieille histoire »²⁵⁷, enfin, « la grand-mère [...] s’exprime volontiers dans une langue un peu ancienne »²⁵⁸. Le second procédé parodique auquel a recours Claverie est la modification de la formule de fin du conte²⁵⁹. Dans son article, Gaultier explique que « les formules de clôture des contes populaires [...] subissent [des transformations] »²⁶⁰. Le conte de Perrault ne s’achève pas par la formule *Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d’enfants* que Gaultier semble considérer comme traditionnelle. Il se clôture, avant la moralité, sur ces phrases : « “[...] [m]a mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C’est pour te manger.” Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le [P]etit [C]haperon rouge, et la mangea »²⁶¹. Même si cette fin n’est pas aussi stéréotypée que la formule proposée par Gaultier, elle est néanmoins

²⁵² VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse, op. cit.*, p. 148.

²⁵³ GENETTE, Gérard, *Palimpseste, op. cit.*

²⁵⁴ CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge, op. cit.*, p. 4.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁵⁷ *Ibidem.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁵⁹ Ce procédé parodique – tout comme celui de la modification de la formule liminaire, celui de l’inversion ou encore celui de la dénudation – transforme la structure du conte. Cependant, nous avons pris la décision de remplacer le terme *structure* par celui d’*agencement* lorsque nous avons présenté ces procédés dans la première partie de ce mémoire. En effet, nous réservons le terme *structure* à la qualification d’une sorte de parodie. Dans cette étude, la structure et l’agencement renvoient à deux réalités structurelles différentes. La structure fait référence à celle autour de laquelle est pensé un personnage alors que l’agencement fait référence à la construction du texte lui-même.

²⁶⁰ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 508.

²⁶¹ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé, op. cit.*, p. 185.

emblématique du conte puisque l'une des dernières scènes de la parodie de Claverie s'en inspire fortement : « [i]l la mâcha soigneusement et, la trouvant à son go[u]t, l'avalala puis s'endormit devant la télévision »²⁶². *Le Petit Chaperon rouge* continue, la maman de la petite fille, inquiète, vient à son secours. Elle force le loup à vomir la grand-mère et l'enfant en le menaçant d'une hache. L'album s'achève par une scène dans laquelle le loup, ayant pris gout aux pizzas et ouvert son propre camion, quitte la ville au volant de celui-ci.

L'analyse de *Mademoiselle Sauve-qui-peut*²⁶³ de Corentin a permis de découvrir que cette parodie a recours à deux procédés parodiques : la dégradation d'un personnage et la mise à nu des procédés narratifs. Pour Gaultier, dégrader un personnage peut consister à le rendre méchant. Cette possibilité se produit dans l'album puisque le personnage de la petite fille « ne songeait qu'à taquiner, à jouer de mauvais tours à tout le monde »²⁶⁴. C'est « [u]ne vraie chipie ! » selon les termes du récit. Cette dégradation a deux conséquences : elle modifie l'incipit et inverse les rapports entre le personnage de la petite fille et celui du loup. L'auteur de la parodie reprend presque identiquement le texte de Perrault mais en modifiant certains substantifs et adjectifs afin de faire correspondre le texte au caractère dont il a affublé le personnage. Le conte de Perrault commence par ces phrases : « [i]l était une fois une petite fille de Village, la plus jolie qu'on eût su voir [...]. Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait le Petit [C]haperon rouge »²⁶⁵. Alors que la parodie de Corentin débute par celles-ci : « [i]l était une fois une petite fille, la plus espiègle qu'on eût pu voir »²⁶⁶. « [C]'était une telle eniquineuse que partout on l'appelait Mademoiselle Sauve-qui-peut. »²⁶⁷ À cause de son caractère, tous les animaux tentent d'échapper à l'enfant, y compris le loup. Lorsque Mademoiselle Sauve-qui-peut arrive chez sa grand-mère, le loup y est déjà. L'image montre qu'il a peur de la petite fille puisqu'il se cache près de la cheminée puis dans le lit. Dans cette parodie, la dégradation du personnage principal a pour conséquence d'inverser les rapports de peur avec le loup. Notons que l'inversion est également un moyen parodique. Le second moyen auquel a recours l'auteur pour parodier le conte de Perrault est la mise à nu des procédés. Dans ce cas, Corentin dénude le procédé de clôture. Dans la parodie, tout comme dans l'hypotexte, la petite fille s'étonne de certaines caractéristiques physiques de sa grand-mère ; elle s'interroge sur une éventuelle douleur aux

²⁶² CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit., p. 20.

²⁶³ CORENTIN, Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, op. cit.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁶⁵ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit., p. 183.

²⁶⁶ CORENTIN, Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, op. cit., p. 7.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

dents ou des soucis oculaires par exemple. Cependant, Mademoiselle Sauve-qui-peut, à l'inverse du Petit Chaperon rouge, ne se laisse pas avoir par le loup : « [n]on, mais, dis donc le loup, tu crois que je ne sais pas faire la différence entre un loup et une mamie ? »²⁶⁸ De plus, elle tourne en ridicule cette situation en faisant référence au conte de Perrault : « [i]l me croit aussi bête que le Petit Chaperon rouge ou quoi ? »²⁶⁹ conclut Mademoiselle Sauve-qui-peut.

Analyser *Chapeau rond rouge*²⁷⁰ de Pennart a permis de révéler l'utilisation de trois procédés parodiques : l'allusion parodique, la mise à nu des procédés et la dégradation des personnages. L'allusion parodique s'illustre dans le titre de l'album puisqu'il fait directement référence au conte de Perrault. *Chapeau rond* et *chaperon* sont, phonétiquement, presque identiques ; ces termes composent à eux deux une paire minimale, c'est-à-dire que leurs transcriptions phonétiques sont identiques à l'exception d'un seul phonème.²⁷¹ Dans cet exemple, *chapeau rond* a pour transcription phonétique [ʃapɔʁɔ̃] et *chaperon* [ʃapɛʁɔ̃]. Genette explique que changer une lettre d'une citation connue est considéré comme de la parodie²⁷² ; c'est presque ce qu'a fait Pennart pour créer le titre de son album puisqu'il a modifié un seul phonème. De cette manière, il informe le lecteur, dès le titre, qu'il tient dans ses mains une parodie. En effet, Amalvi considère cette manière de procéder comme « une annonce parodique dans le cas de certains titres dont la déformation avertit le lecteur du détournement qui va avoir lieu dans [l'histoire] »²⁷³. Par conséquent, la transformation opérée dans le titre a des répercussions dans le contenu du texte qui se voit lui aussi transformé ; l'enfant n'est plus habillée par un chaperon mais par un chapeau rond. Le deuxième moyen parodique décelé dans l'album est celui de la mise à nu des procédés. Ce processus, théorisé dans le cadre de la littérature générale, est également présent dans les parodies de littérature enfantine. En effet, Gaultier a rédigé un article à ce sujet dans lequel elle décrit le mécanisme qui opère dans ces productions, particulièrement dans le cas des parodies de contes.

[...] Rodari fait allusion ici aux textes les plus connus du patrimoine littéraire enfantin, émettant l'idée que certains récits, tant de fois répétés, peuvent éventuellement apparaître comme éculés. Il est vrai que tous ces éléments merveilleux sont des lieux communs du livre pour enfants ; ils constituent des clichés, incontournables, certes, mais maintes fois réutilisés. En isolant ces éléments et en les détournant de leur contexte habituel, nos

²⁶⁸ CORENTIN, Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, op. cit., p. 24.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁷⁰ DE PENNART, Geoffroy, *Chapeau rond rouge*, op. cit.

²⁷¹ COLLONVAL, Sophie, *Linguistique synchronique du français moderne I : cours d'exercices*, op. cit.

²⁷² SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit.

²⁷³ AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 26.

écrivains tenteraient ainsi d'échapper à la lassitude du lieu commun, en les faisant apparaître sous un éclairage inédit.²⁷⁴

Dans *Chapeau rond rouge*, Pennart dénuce le procédé de l'avertissement. Dans le conte de Perrault, le Petit Chaperon rouge n'est pas à proprement parler avertie de la dangerosité du loup puisque l'auteur écrit : « la pauvre enfant, qui ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter écouter un Loup »²⁷⁵. En revanche, le conte se referme sur une moralité, qui elle, met en garde le lecteur contre le loup. Dans *Chapeau rond rouge*, l'avertissement est directement donné à la petite fille, qui en réalité n'en a pas besoin parce qu'elle sait que le loup est dangereux : « [o]ui, oui, je sais, il y a le loup. Ne t'en fais pas Maman, je connais la musique »²⁷⁶. L'enfant dit explicitement à sa maman qu'elle sait que le loup est dans la forêt et qu'elle doit s'en méfier. Si la petite fille semble si bien le savoir, comme en atteste, entre autres, la répétition de « oui », c'est parce que l'avertissement est, dans les contes, devenu un stéréotype. Alors, pour « échapper à ce caractère stéréotypé [...] [le parodiste] le tourne en dérision explicitement »²⁷⁷. Pennart procède de cette façon en multipliant, dans une seule réplique, les marques prouvant que la petite fille a connaissance de la dangerosité du loup : « oui, oui », « je sais », « il y a le loup », « je connais la musique »²⁷⁸. Le dernier moyen parodique employé dans *Chapeau rond rouge* est la dégradation d'un personnage : le loup. Pour dégrader un personnage, le parodiste peut le rendre impuissant ou au moins le montrer comme étant diminué.²⁷⁹ Dans la parodie de Pennart, le loup est endormi quand Chapeau rond rouge traverse la forêt, elle ne le reconnaît pas et pense que c'est un chien, elle va même jusqu'à l'éveiller parce qu'elle ne le considère pas comme un danger. Par la suite, le loup est ridiculisé : il se fait renverser en traversant la route et il est assommé par Chapeau rond rouge. Tout au long de l'album, le loup n'apparaît pas dangereux, il semble incapable de faire du mal à la petite fille à tel point qu'à la fin, il est devenu tellement inoffensif que la grand-mère décide de le garder chez elle pendant sa convalescence.

Lors de l'analyse de *C'est pour mieux te manger*²⁸⁰ nous avons découvert que Rogier recourt à deux procédés parodiques. Ceux-ci concernent les formules d'ouverture et de

²⁷⁴ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 501.

²⁷⁵ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, *op. cit.*, p. 183.

²⁷⁶ DE PENNART, Geoffroy, *Chapeau rond rouge*, *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁷ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 501.

²⁷⁸ DE PENNART, Geoffroy, *Chapeau rond rouge*, *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁹ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*

²⁸⁰ ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, *op. cit.*

fermeture du conte mais relèvent de deux procédures différentes : la dénudation dans le cas de la formule liminaire et le détournement dans le cas de la formule de clôture. *Le Petit Chaperon rouge* de Perrault commence par la formule traditionnelle *Il était une fois*, comme six des sept autres contes du recueil. Rogier reprend, elle aussi, cette formule ; toutefois, elle la transforme en y ajoutant un mot : « [i]l était *encore*²⁸¹ une fois »²⁸². D'après Gaultier, « le [...] *Il était une fois*²⁸³ [...] [renvoie] à une formule creuse, qui, employée seule, aurait désormais du mal à enclencher véritablement le récit »²⁸⁴. Elle ajoute que « [t]out se passe comme si les écrivains, pour faire revivre le *Il était une fois*, ressentaient le besoin de resémantiser [sic] la locution, en introduisant de menus changements permettant de jouer avec elle »²⁸⁵. Par ce changement, et le choix du terme ajouté, Rogier dénude le procédé de la formule liminaire. En choisissant un adverbe marquant l'addition, la parodiste met en évidence le fait que ce type de formule d'ouverture est récurrent dans les contes et même qu'elle est devenue un stéréotype. À la modification de la formule d'ouverture répond une modification de la clôture du conte. « Si la formule liminaire *Il était une fois* subit, [...], de multiples transformations [...], a fortiori, [...], les formules de clôture des contes populaires en subissent aussi. »²⁸⁶ Lors de l'analyse de la parodie de Claverie, nous avons découvert que le conte de Perrault se clôture, avant la moralité, sur ces mots : « “[...] [m]a mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C'est pour te manger.” Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le [P]etit [C]haperon rouge, et la mangea »²⁸⁷. Ces phrases ne sont pas aussi stéréotypées que la formule que propose Gaultier, néanmoins, nous l'avons expliqué, elles sont emblématiques. En effet, Rogier, à l'instar de Claverie, semble conclure lui aussi son album par cette scène : « [o]h Mère-grand, que vous avez de grandes dents ! C'est pour mieux te manger, mon enfant »²⁸⁸. Cependant, l'album ne s'achève pas par cet épisode. Dans les pages suivantes, le lecteur découvre que le Petit Chaperon rouge n'est pas une petite fille mais un louveteau qui joue avec son papa, un loup, à reproduire le conte.

Suite à l'analyse de *Rouge dans la ville*²⁸⁹ de Voigt, trois procédés parodiques ont été relevés dans cet album : la transcontextualisation, la mise à nu des procédés et diverses

²⁸¹ C'est nous qui mettons en italique.

²⁸² ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, op. cit., p. 4.

²⁸³ C'est nous qui mettons en italique.

²⁸⁴ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », op. cit., p. 503.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 508.

²⁸⁷ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit., p. 185.

²⁸⁸ ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, op. cit., p. 19-20.

²⁸⁹ VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit.

transformations ponctuelles. Voigt a recours à la transcontextualisation lorsqu'elle écrit sa parodie du *Petit Chaperon rouge*. En effet, l'histoire de Perrault a pour contexte deux villages séparés par une forêt que le Petit Chaperon rouge doit traverser pour rejoindre la maison de sa mère-grand. Comme le titre l'indique, le contexte de *Rouge dans la ville* est différent. Rouge, habitant à la lisière de la ville, doit s'y rendre pour rejoindre sa grand-mère qui y vit. Dès lors, les « circonstances dans lesquelles s'insère [l'histoire] »²⁹⁰ sont différentes dans l'hypotexte et dans l'hypertexte ; « [l]es personnages des contes surgissent dans un environnement sans aucun rapport avec celui dans lequel ils sont immergés traditionnellement »²⁹¹. Dans cette parodie, tout comme dans celle de Pennart, *Chapeau rond rouge*, l'autrice recourt à la dénudation des procédés pour exhiber l'avertissement au personnage. Encore une fois, l'avertissement est intégré au texte et est destiné au personnage et non plus seulement au lecteur comme dans l'hypotexte. La maman de Rouge lui prodigue quatre recommandations : « suis les fleurs en forme de cœur »²⁹², « fais attention en traversant la route »²⁹³, « ne t'éloigne pas du chemin »²⁹⁴, « ne parle à personne »²⁹⁵. Le lecteur comprend qu'au-delà des recommandations d'une maman à sa fille qui va en ville pour la première fois, il existe une référence au *Petit Chaperon rouge*. En effet, pour chaque avertissement, un élément du paysage est velu comme le loup et affublé d'yeux. Par exemple, lorsque la maman demande à Rouge d'être attentive en traversant la rue, l'image montre que l'un des véhicules sur la route semble recouvert de poils, il a des oreilles et des yeux fixant la petite fille. D'autres références à l'hypotexte jalonnent *Rouge dans la ville*. Elles consistent en la reprise d'éléments ponctuels du conte. La petite fille porte un chaperon rouge, comme dans le conte de Perrault. D'ailleurs, le rouge est la seule couleur de l'album. Le chaperon de l'enfant et le collier de son chien sont rouges, toutes les illustrations sont en noir, gris et blanc à l'exception de certains éléments comme les fleurs en forme de cœur par exemple qui sont rouges elles aussi, fleurs que le Petit Chaperon rouge cueille dans le conte de Perrault. La structure de certaines phrases caractéristiques du conte est reprise dans l'album parodique. Ainsi,

Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! – C'est pour mieux t'embrasser, ma fille.
 Ma mère-grand, que vous avez de grandes jambes ! – C'est pour mieux courir, mon enfant.
 Ma mère-grand, que vous avez de grandes oreilles ! – C'est pour mieux écouter, mon

²⁹⁰ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., 2021, p. 525.

²⁹¹ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », op. cit., p. 499.

²⁹² VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit., p. 9.

²⁹³ *Ibid.*, p. 11.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 12.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux ! – C’est pour mieux voir, mon enfant. Ma mère-grand, que vous avez de grandes dents ! – C’est pour te manger.²⁹⁶

devient

Ô Ville, comme tu as de beaux jouets ! C’est pour mieux t’éblouir, mon enfant. Ô Ville, comme tes nouvelles sont graves ! C’est pour mieux t’inquiéter, mon enfant. Ô Ville, comme ta nourriture est alléchante ! C’est pour mieux t’engraisser, mon enfant.²⁹⁷

La dernière parodie du *Petit Chaperon rouge* de Perrault étudiée dans le cadre de ce mémoire est issue du recueil écrit par Fransman et Plackett : *Le Bel au bois dormant et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*²⁹⁸. Lorsque les auteurs rédigent les textes qui constituent le recueil, leur intention première n’est pas d’écrire des parodies de contes. Plackett est « parvenu à mettre au point un programme informatique simple d’utilisation et capable d’inverser les genres, quel que soit le texte [qui lui est soumis] »²⁹⁹. Avec son épouse, Fransman, ils veulent utiliser ce programme dans la vraie vie, c’est pourquoi, ils l’appliquent aux contes de fées. Leur objectif est de déjouer les stéréotypes sociétaux liés au genre puisque « [l]a plupart des cultures distinguent d’une part le “féminin” et de l’autre le “masculin”, ainsi que les rôles sociaux, les normes et les comportements propres au premier et au second »³⁰⁰. L’application de cet algorithme opère par inversion, ce qui est un moyen parodique. Aussi, d’après Sangsue³⁰¹, le recours à l’inversion reflète une dimension d’opposition à l’hypotexte. En effet, Fransman et Plackett s’opposent aux stéréotypes sociétaux. Néanmoins, l’application de l’algorithme aux contes permet aussi de déjouer l’un de leurs stéréotypes : les femmes doivent se méfier des dangers alors que les hommes doivent les affronter. Dans le recueil de Perrault, deux contes ont pour contexte la forêt. Dans l’un d’eux, une petite fille est victime de la mauvaise rencontre qu’elle y a fait. Dans l’autre, un petit garçon ressort victorieux de la forêt malgré la mauvaise rencontre qu’il y a fait.

Dans *Le Petit Chaperon rouge* de Fransman et Plackett, tous les personnages changent de genre. Ainsi, un petit garçon porte un panier à son grand-père de la part de son papa et est mangé par une louve. Ces changements de genre offrent un nouveau point de vue et une nouvelle lecture du conte de Perrault. De la sorte, de nouvelles valeurs sont mises en

²⁹⁶ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit., p. 185.

²⁹⁷ VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit., p. 24-25.

²⁹⁸ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 157.

³⁰¹ SANGSUE, Daniel, « Parodie », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, op. cit.

évidence.³⁰² Désormais, ce n'est plus seulement aux petites filles de se méfier ou aux petits garçons d'être courageux. Inverser les genres dans cette parodie permet au texte de correspondre aux valeurs de la société dans laquelle il apparaît : une société de plus en plus féministe, dans laquelle les femmes ont les mêmes capacités et compétences que les hommes. En effet, « [l]a littérature d'enfance et de jeunesse a, tout au long de son histoire, réagi aux changements politiques, sociaux et littéraires »³⁰³. De plus, dans cette parodie, le procédé d'inversion agit de la même manière que l'ironie. Le lecteur, puisqu'il a en mémoire l'hypotexte, connaît le genre des personnages qui interviennent dans le conte, pourtant, tous les personnages qui apparaissent sont affublés de l'autre genre que celui auquel le lecteur s'attend. Aussi, l'ironie est un procédé qui porte un jugement de valeur. Or, nous venons de l'évoquer, changer les genres des personnages modifie le point de vue proposé par le conte, ce point de vue initial n'étant pas jugé positivement par les auteurs.

Après avoir étudié différents hypotextes du *Petit Chaperon rouge*, nous avons analysé une parodie de *La Belle au bois dormant*. Elle est issue du recueil de Fransman et Plackett et s'intitule *Le Bel au bois dormant*³⁰⁴. Cet hypertexte dénuce, au moyen de l'inversion, un autre stéréotype des contes : les femmes, prisonnières d'une quelconque manière, sont délivrées par les hommes. La Belle au bois dormant, prisonnière d'un long sommeil, est délivrée par le baiser d'un prince ; Cendrillon, prisonnière de sa tâche de domestique, est délivrée par son mariage avec un prince ; la femme de Barbe Bleue, prisonnière de la décision de son mari, est délivrée par ses frères. Ce stéréotype est mis en évidence par le sous-titre du recueil : *contes où les princesses volent au secours de leur prince*. Dans *Le Bel au bois dormant*, l'inversion – qui procède comme l'ironie en exposant l'inverse de ce qui est attendu et en portant un jugement de valeur sur ce qui existe – des genres des personnages met à nu le stéréotype susmentionné en proposant une nouvelle lecture du conte, accompagnée de nouvelles valeurs. Dans l'hypertexte, la femme délivre l'homme prisonnier. De la même manière que dans *Le Petit Chaperon rouge*, Fransman et Plackett cherchent à montrer que les valeurs du XXI^e siècle sont différentes de celles du XVII^e siècle. Actuellement, les valeurs féministes se développent dans la société, permettant aux femmes d'effectuer les mêmes tâches que les hommes.

Les dernières parodies strictes totales étudiées ont pour hypotexte *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* de Perrault. Le premier hypertexte, écrit par Cole, a pour titre *Le prince*

³⁰² GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*

³⁰³ DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe*, *op. cit.*, p. 125.

³⁰⁴ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, *op. cit.*

*Gringalet*³⁰⁵. Elle a recours à deux procédés parodiques : l'inversion et la dégradation des personnages. L'inversion – méthode selon laquelle fonctionne l'ironie – opère à deux reprises dans le texte. D'abord, le personnage principal n'est pas une jeune fille comme chez Perrault, mais un jeune homme prénommé le prince Gringalet. Échanger le genre du personnage principal permet de transformer le point de vue selon lequel est perçue l'histoire et de proposer une nouvelle lecture du conte dans laquelle des valeurs différentes sont mises en exergue³⁰⁶, ce qui relève également de l'ironie. Ensuite, les conséquences du retour à la normale à minuit ne sont pas les mêmes dans l'hypotexte et dans l'hypertexte. Dans le conte de Perrault, lors du premier bal, Cendrillon prend garde de s'en aller avant l'heure fatidique à laquelle le sort prend fin et de s'enfuir dès qu'elle entend le premier coup de minuit lors du deuxième bal. De la sorte, la princesse évite que le prince voie « son carrosse redev[enir] citrouille, ses chevaux des souris, ses laquais des lézards, et [...] ses vieux habits repren[dre] leur première forme »³⁰⁷. Dans ce texte, le retour à la normale engendre des conséquences négatives pour le personnage qui retrouve sa condition basse. Par contre, dans la parodie de Cole, le retour à la normale a des conséquences positives sur le personnage. En effet, les sorts lancés par la fée sur le prince Gringalet n'ont pas eu l'effet escompté. Plutôt que d'embellir la réalité comme chez Perrault, ils la dégradent ; toutefois le prince ne s'en rend pas compte, même, il croit que les sorts ont œuvré positivement à son égard : « [c]omme le sort agissait, le prince Gringalet ne savait pas qu'il était un gros singe poilu »³⁰⁸. Peu avant minuit, il est en compagnie d'une princesse, mais son apparence de singe lui fait peur. Alors, quand le sort cesse de fonctionner, la princesse, découvrant un jeune homme, croit qu'elle a été sauvée par le prince qui aurait effrayé le singe. Dans *Le prince Gringalet*, le retour à la condition initiale du personnage agit de la même manière que l'ironie. Effectivement, le lecteur, connaissant l'hypotexte, s'attend à ce que le changement d'apparence soit négatif pour le personnage, pourtant, l'inverse se produit. La dégradation est le second procédé parodique qu'illustre l'album de Cole. La fée est le personnage qui est dégradé, le texte la traite de « sale môme de fée »³⁰⁹. De plus, elle est décrite comme maladroite puisqu'elle dégringole de la cheminée. Par la suite, le lecteur se rend compte que ce personnage est faillible ; les sorts qu'elle lance au prince Gringalet ne correspondent

³⁰⁵ COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, op. cit., in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit.

³⁰⁶ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », op. cit.

³⁰⁷ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit., p. 211.

³⁰⁸ COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, op. cit., p. 39, in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 39.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

jamais à ce qu'elle veut : « [j]'ai dû me tromper »³¹⁰, « [z]ut ! pesta la fée. Je n'avais pas dit costume de BAIN ! »³¹¹, « [f]l[u]te, jura la fée, encore raté »³¹².

Cali et Barbanègre parodient également *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* dans *Cendrillon et la pantoufle velue*³¹³. Cet hypertexte utilise trois procédés parodiques : l'allusion parodique, la dégradation et le jeu sur la temporalité. L'allusion parodique se manifeste dans le titre de l'album. Les auteurs se basent sur celui de Perrault mais ils en modifient la fin, la pantoufle n'est plus de verre mais elle est velue. Comme pour la parodie de Pennart, « la déformation avertit le lecteur du détournement »³¹⁴. Dans ce cas précis, le changement dans le titre fait écho au débat sur la matière dont est fabriquée la pantoufle. Elle ne serait pas faite de verre comme l'écrit Perrault, mais de vair, de la fourrure de petit-gris, une sorte d'écureuil. Ce débat est illustré dans l'album lors d'un échange entre la princesse et la fée, « [e]st-ce que [les pantoufles] ne devraient pas être de vair ? DE VERRE ? Quelle drôle d'idée ! »³¹⁵ Cette dernière phrase est prononcée par la fée-marraine, l'un des deux personnages dégradés. Cendrillon a trouvé son numéro dans un magazine, mais « elle n'[est] PAS EXACTEMENT comme dans [celui-ci] »³¹⁶. De plus, la robe qu'elle lui fabrique ne correspond pas à ce que Cendrillon attend : « la robe ne ressembl[e] pas du tout à la photo du magazine »³¹⁷ ; ses chaussures sont velues, « mais le PIRE, c'[est] le carrosse. [...] Quant aux chevaux, N'EN PARLONS PAS »³¹⁸. En effet le carrosse est un navet et les chevaux n'en sont pas, ce sont des ânes, lamas, chameaux et élans. Donc, comme dans la parodie précédente, la fée apparaît faillible puisqu'elle ne parvient pas à embellir Cendrillon et sa situation. L'autre personnage dégradé par les auteurs est le prince. Il vit dans un château « BEAUCOUP moins grandiose qu'elle ne l'avait imaginé »³¹⁹ ; au bal, il dort et quand, réveillé par le choc contre sa tête de la pantoufle que Cendrillon a perdue en dansant, il vient la rejoindre, il s'avère « BEAUCOUP, BEAUCOUP MOINS charmant que dans la pub »³²⁰. En effet, l'illustration le présente comme une personne qui néglige son apparence ; il a mauvaise haleine, il ne se mouche pas et il est mal rasé. Le dernier procédé parodique employé par Cali et Barbanègre est le jeu sur la temporalité.

³¹⁰ COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, op. cit., p. 39, in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 38.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ibid.*, p. 39.

³¹³ CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, op. cit.

³¹⁴ AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 26.

³¹⁵ CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, op. cit., p. 13.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

³²⁰ *Ibid.*, p. 27.

L'introduction du décalage entre la temporalité induite par le texte et celle induite par l'image se présente de façon similaire à la manière dont est introduit ce décalage dans l'album de Claverie. Encore une fois, le texte renvoie à un passé lointain non identifiable par l'emploi de l'imparfait et du passé simple alors que l'image renvoie à une période relativement contemporaine de l'époque de rédaction de l'album. Cendrillon trouve le numéro de sa fée-marraine dans un magazine et l'appelle sur un téléphone à cadran. Dès lors, la temporalité induite par le texte est en décalage avec celle induite par l'image, ce qui crée la parodie.

La dernière parodie de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre* analysée est issue du recueil de Fransman et Plackett et s'intitule *Cendron et la petite pantoufle de verre*³²¹. Cet hypertexte fonctionne exactement de la même façon que *Le Bel au bois dormant* puisque toutes les parodies de ce recueil sont écrites selon le même procédé. Pour cette raison, nous ne présentons pas de façon détaillée l'analyse de ce texte puisque les résultats obtenus sont strictement identiques à ceux obtenus pour *Le Bel au bois dormant*, le stéréotype dénoncé étant le même.

2. Parodies strictes ponctuelles

Les parodies classées sous cette appellation reprennent des éléments ponctuels significatifs d'un conte et identifiables à lui. La présentation des procédés parodiques, dans le chapitre définissant la parodie, a montré que cette manière de procéder est une façon de parodier. Effectivement, recourir à ce procédé est une manière de dénuder certains procédés des hypotextes ; « l'apparition d'éléments épars empruntés aux contes populaires au sein des récits pour enfants appara[i]t comme une mise en relief des lois du genre »³²². Dès lors, ce moyen est à considérer comme un procédé parodique à part entière.

Les parodies du *Petit Chaperon rouge* étudiées ont toutes en commun de reprendre, au moins, deux des personnages principaux du conte de Perrault : le Petit Chaperon rouge – soit le personnage est explicitement identifié à elle et porte le même nom, par exemple, soit la couleur rouge de l'habit de l'enfant permet de relier les deux personnages –, et le loup.

Au moment de définir les différentes sortes de parodies, nous avons précisé que la reprise d'un personnage ne résulte pas du même procédé parodique dans les parodies strictes et dans les parodies de structure. Néanmoins, l'analyse du corpus demande de nuancer ce propos

³²¹ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, *op. cit.*

³²² GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 504.

théorique. L'hypertexte de Van Zeveren³²³ possède toutes les caractéristiques des parodies de structure à l'exception de la reprise de multiples hypotextes. En effet, l'auteur place dans le rôle principal le loup, personnage secondaire dans le conte source. Dans l'album parodique, le loup conserve les intentions dont il est affublé par Perrault – il cherche à manger – et il entretient des relations similaires à celles de l'hypotexte avec les autres personnages – le Petit Chaperon rouge aurait dû se méfier du loup, parce que, même si elle termine vivante dans l'album de Van Zeveren, elle est avalée par le canidé. Cette analyse montre que *Et pourquoi ?*³²⁴ reprend les mêmes principes que les parodies de structure. Cependant, nous classons cet hypertexte avec les parodies strictes ponctuelles parce que l'hypotexte est unique. Même si le loup apparaît dans d'autres récits, dans la parodie, toutes les composantes tant littéraires que picturales constituant une référence à un conte renvoient à celui du *Petit Chaperon rouge* de Perrault.

En plus de la reprise de différents personnages, Van Zeveren reprend un autre élément de l'hypotexte. Dans *Et pourquoi ?*³²⁵, la petite fille, nommée Petit Chaperon rouge, est avalée par le loup. Le nombre d'éléments repris à l'hypotexte est plus important dans *Petite Fille et le loup*³²⁶. Le texte fait explicitement référence à la forêt dans laquelle Petite Fille n'a pas le droit d'aller seule parce qu'elle est trop jeune. Tout comme le Petit Chaperon rouge, Petite Fille cueille des fleurs. Enfin, l'enfant croise le loup dans la forêt.

Toutes les parodies de *La Belle au bois dormant* étudiées ont un point commun. Dans chacune d'entre elles, le récit se réfère au long sommeil de la princesse que ce soit en y faisant allusion dans le titre, comme dans *Rebelle au bois charmant*³²⁷, ou en présentant des personnages qui dorment, comme dans *Le bois dormait*³²⁸ et *Pieds de princesses*³²⁹. Toutefois, ces deux dernières parodies ne traitent pas le sommeil de la même manière. L'album *Le bois dormait* de Dautremer place son intrigue dans une ville. Tous ses habitants sont endormis, sauf deux hommes qui s'y promènent. À la fin du récit, l'un des deux dit à l'autre, qui est un prince, qu'il se souvient d'une histoire dans laquelle un baiser permet de réveiller les personnes endormies. Perez et Pioli, quant à eux, imaginent l'une des conséquences possibles engendrées par un sommeil de cent ans. Pendant ses longues années à dormir, elle n'a pas pu se couper les ongles qui sont désormais aussi longs qu'un grizzli selon les auteurs.

³²³ VAN ZEVEREN, Michel, *Et pourquoi ?*, op. cit.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ GRUNÉLIUS-HOLLARD, Agnès et RASCHKA, Chris, *Petite fille et le loup*, op. cit.

³²⁷ CLÉMENT, Claire et BERNADOU, Karine, *Rebelle au bois charmant*, op. cit.

³²⁸ DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, op. cit.

³²⁹ PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, op. cit.

L'album parodique de Dautremer pourrait également être qualifié de parodie de structure. En effet, l'un de ses personnages principaux, le prince, est secondaire dans le conte de Perrault. Il a le même objectif que dans l'hypotexte – délivrer une jeune femme d'un long sommeil – et il entretient avec elle une relation similaire à celle entretenue dans le conte de Perrault – une relation d'amour. Cependant, l'autrice ne parodie que le conte de *La Belle au bois dormant*. Pour cette raison, *Le bois dormait* est considéré comme une parodie stricte ponctuelle.

Dans l'album de Perez et Pioli, *Pieds de princesses*³³⁰, une page est consacrée au conte de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*. En effet, cet album présente une anecdote sur les pieds d'une princesse différente à chaque page. Lorsque les auteurs parodient le conte de Cendrillon, ils ne conservent que le moment où elle perd sa pantoufle de verre en quittant le bal et ils donnent l'explication de cette perte : ses pieds sont tellement petits qu'un courant d'air a suffi à faire tomber Cendrillon du haut de l'escalier.

3. Parodies de structure

Dans le chapitre précédent, nous avons expliqué que les structures auxquelles il est fait référence concernent les intentions d'un personnage et ses relations avec les autres. Ce personnage apparaît dans différents contes et ses intentions et relations sont récurrentes de l'un à l'autre conte. Lors de nos recherches, nous n'avons rencontré qu'une sorte de parodie de structure.

Les parodies étudiées ont toutes en commun d'avoir choisi le loup, personnage secondaire dans les hypotextes, comme personnage principal. « La parodie consiste ici en un changement de perspective [...] »³³¹ Que les auteurs s'inspirent de préférence de contes dans lesquels le loup apparaît pour créer leur propre production peut-être lié au fait que le loup est le personnage qui provoque la peur chez les autres et au besoin qu'ont les jeunes enfants de se faire peur. En effet, l'une des caractéristiques de la littérature jeunesse que relève Van der Linden³³² est le fait que les enfants aiment avoir peur. Dès lors, le but de la littérature est de leur permettre de surmonter leurs peurs qui y sont incarnées. Cependant, elles sont extérieures à l'enfant puisqu'elles sont contenues dans le livre. Mais il peut se projeter dans le personnage de l'album qui ressent les mêmes peurs que lui. L'enfant découvre par le biais de l'histoire, que les peurs qu'il ressent peuvent être évitées, voire combattues.

³³⁰ PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, *op. cit.*

³³¹ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 505.

³³² VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, *op. cit.*

Dans le recueil de Perrault, le loup n'apparaît que dans le conte du *Petit Chaperon rouge*. Toutefois, il apparaît dans de nombreux autres contes écrits par les frères Grimm ou Andersen notamment. Pour cette raison, dans les hypertextes retenus, le loup croise non seulement le Petit Chaperon rouge, mais encore les trois Petits Cochons – personnages d'Halliwel –, les sept Chevreux – personnages des frères Grimm – par exemple. Dans la plupart des contes où il est présent, le loup a les mêmes intentions : il a faim et veut manger les personnages principaux des histoires. Dans ces contes, le rapport qu'ont les autres personnages avec lui est généralement la peur d'être mangés. Donc, apparaît une structure récurrente à plusieurs contes : les personnages principaux doivent se méfier du loup, voire l'éviter, parce qu'il veut les manger.

Cette structure est récupérée par les parodistes pour créer leurs hypertextes. Dans chacune des parodies de structure étudiées, l'histoire est similaire : un loup doit se nourrir. Pour accomplir cet objectif, le loup se promène et croise, dans la même histoire, un certain nombre de personnages qu'il rencontre normalement dans des contes différents. Nous l'avons évoqué, « les personnages sortent “physiquement” de leurs histoires respectives »³³³ comme l'explique Gaultier. Les parodies se différencient de la structure récurrente dans la manière dont elles se terminent. Les personnages ne sont pas mangés par le loup. Soit, ils organisent tous ensemble un repas avec le loup, comme dans les albums de Pennart³³⁴. Soit le loup finit par manger autre chose : un gâteau, par exemple, dans l'album de Bourgeau et Ramadier³³⁵.

B. L'interprétation des résultats de l'analyse

1. Situation de la parodie dans l'histoire du champ de la littérature enfantine

En France, [...] Lespès [...] propose en 1865 les contes de Perrault et leurs continuations satiriques [...]. Au XX^e siècle, [...] Aymé, [...] Prévert ou encore [...] Gripari poursuivent cette veine critique de la parodie. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les réécritures parodiques se multiplient : prenant appui sur quelques contes très connus [...]. [...] *Les Contes à l'envers* de [...] Moissard et [...] Dumas (1977) font partie des tous premiers textes d'une longue lignée de parodies à dominante ludique qui trouvent en l'album un espace privilégié où l'image tout autant que le texte contribue à la réécriture.³³⁶

³³³ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », *op. cit.*, p. 500.

³³⁴ DE PENNART, Geoffroy, *Le loup est revenu*, *op. cit.*

ID., *Le loup sentimental*, *op. cit.*

ID., *Je suis revenu*, *op. cit.*

ID., *Le dîner d'Igor*, *op. cit.*

³³⁵ BOURGEAU, Vincent et RAMADIER, Cédric, *Demain, je te mangerai*, *op. cit.*

³³⁶ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, *op. cit.*, p. 713.

Les parodies analysées dans ce mémoire sont plus récentes que celles citées par Gaiotti, la plus ancienne datant de 1987. Cette différence s'explique par l'étude de l'histoire de la constitution du champ de la littérature jeunesse et le moment où elle acquiert sa légitimité.

Dans l'un des chapitres précédents, nous avons montré que le développement de la littérature jeunesse s'est déroulé sur plusieurs siècles. En effet, nous l'avons évoqué, les premières prises en considération de l'enfant, encore marginales, remontent aux XVII^e et XVIII^e siècles alors que la jeunesse n'est perçue comme un lectorat identifié qu'au XIX^e siècle. Plusieurs dizaines d'années ont encore été nécessaires pour que la littérature jeunesse obtienne de la reconnaissance et de la légitimité puisque les processus d'acquisition de celles-ci n'ont débuté que dans les années 1960.

Cependant, même si « tout au long du XX^e siècle, le développement de l'édition, des moyens d'impression et de diffusion, mais aussi la constitution d'un véritable secteur de médiation »³³⁷ se met en place, « [l]'ensemble de la production littéraire pour enfants, jusqu'aux années 1960, [est] plutôt marqué par une tonalité moralisatrice, manichéenne et didactisante [sic] »³³⁸. La situation change dans le courant des années 1960-1970 grâce à la révolution culturelle. Cette dernière a pour conséquence de remettre l'accent sur l'imagination qui avait été mise de côté et de renouveler l'esprit de la littérature jeunesse. Désormais, cette littérature s'adresse à l'enfant en tant qu'enfant et non plus en tant qu'« homme miniature [...] qu'il s'agirait de construire et d'instruire à la façon d'un futur adulte »³³⁹. Pour remplir cet objectif, la littérature s'ouvre sur le plan thématique et propose des histoires fictionnelles. Dorénavant, les albums explorent un panel de thèmes plus large par le biais de l'imagination. Grâce à ces évolutions, la littérature jeunesse acquiert une « fonction "émancipative" [sic] »³⁴⁰. Cette production littéraire cherche à s'émanciper pour prendre son autonomie en tant que littérature à part entière. Dans ce sens, elle revendique un fonctionnement qui ne dépend que d'elle-même. La révolution culturelle a d'autres conséquences. D'une part, les maisons d'édition d'abord dédiées à l'édition pour adultes développent des collections spécifiques pour

³³⁷ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 15.

³³⁸ PERROTTI, Edmir, « Didactisme, livres et amitié : l'importance de tisser des réseaux culturels », in BRUNO, Pierre et POULOU, Bernadette (sous la dir. de), *Nouvelles perspectives en littérature jeunesse. Hommage à Denise Dupont-Escarpit*, op. cit.

³³⁹ CAPPE, Jeanne, *Les livres destinés à la jeunesse*, Tournai, Casterman (Clarté sur, n° VI), 1943, p. 98 cité in TILLEUIL, Jean-Louis, *Problèmes de sociologie du livre, y compris du livre de jeunesse*, op. cit.

³⁴⁰ TILLEUIL, Jean-Louis, *Problèmes de sociologie du livre, y compris du livre de jeunesse*, op. cit., p. 15. Dans la suite de ce paragraphe, sauf mention contraire, les informations proviennent de cette référence.

la jeunesse. D'autre part, la pratique parodique s'envole à partir des années 1980.³⁴¹ Ce changement est également constaté par Marcoin et Chelebourg :

c'est une transformation qualitative qui se manifeste, un changement de statut engagé depuis longtemps et dont le rythme s'est accéléré dans le dernier quart du XX^e siècle : alors qu'ils appartenaient au monde de l'éducation ou tout au contraire à celui des jouets et des étrennes, les livres pour enfants peuvent désormais relever pleinement de la littérature, au sens pris par cette dernière depuis le milieu du XIX^e siècle, c'est-à-dire d'une entreprise artistique fondée sur l'ambition de « faire œuvre », de renouveler à chaque fois les règles et même de les subvertir.³⁴²

Les prémices de la littérature jeunesse apparaissent parce que l'enfant commence à être considéré comme un public particulier auquel une littérature spécifique peut être destinée. Ensuite, progressivement, cette littérature se déploie jusqu'à connaître un développement particulièrement important tant « sur [le] plan de la qualité que sur celui de l'innovation »³⁴³ au XXI^e siècle. Ceci est rendu possible parce que l'enfant prend une place centrale dans la société occidentale. En effet, apparaît une législation pour défendre ses droits en 1989. De plus, l'enfant, considéré jusque-là comme un récepteur, devient acteur du secteur au point que les prescripteurs culturels, telles les bibliothèques, sont parfois contraints de s'ouvrir à ses sollicitations.³⁴⁴

En parallèle de l'ensemble de ces événements, dans les années 1980, apparaît une dénomination spécifique pour nommer la littérature adressée aux enfants et adolescents : la littérature jeunesse.³⁴⁵ De plus, elle est pourvue d'un appareil de légitimation qui lui est propre et lui confère la reconnaissance nécessaire pour être considérée comme un secteur à part entière de la littérature.

Ce rapide retour sur l'histoire de la construction du champ de la littérature jeunesse permet de comprendre pourquoi les plus anciennes parodies du corpus datent de la fin des années 1980 et surtout des années 1990. Pendant la vingtaine d'années qui les précède, la littérature jeunesse est non seulement en plein bouleversement, mais elle manque encore de reconnaissance et de légitimité. Or, nous l'avons expliqué dans la partie précédente de ce mémoire, les auteurs parodient des textes consacrés.³⁴⁶ De plus, « les notions de parodie et de légitimation sont intimement liées »³⁴⁷ puisque la seconde encourage la première d'après les

³⁴¹ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit.

³⁴² MARCOIN, Francis et CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 7.

³⁴³ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 26.

³⁴⁴ TILLEUIL, Jean-Louis, *Problèmes de sociologie du livre, y compris du livre de jeunesse*, op. cit.

³⁴⁵ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit.

³⁴⁶ PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », op. cit.

³⁴⁷ HUARD, Pierre, *La parodie dans la bande dessinée franco-belge*, op. cit., p. 16.

recherches de Huard. Donc, les parodies ne peuvent véritablement survenir que lorsque le champ est légitime et les textes qui le constituent reconnus comme littéraires.

2. Interprétation des résultats pour répondre à la question de recherche

L'objectif de ce mémoire est de situer les parodies des contes de Perrault en littérature enfantine dans l'une des deux conceptions antithétiques de la parodie présentées dans le premier chapitre de ce travail. L'objectif est également d'observer si l'étude d'un cas concret ne permettrait pas, aussi, de dépasser la distinction stricte théorique, en montrant éventuellement que le corpus analysé revêt des traits de chacune des conceptions. L'analyse de corpus que nous avons effectuée nous permet, dans un premier temps, de classer ces hypertextes du côté de la conception évolutionniste. La suite de ce point présente les différents arguments qui justifient cette prise de position.

L'étude des résultats obtenus lors de l'analyse des hypertextes indique que ceux-ci manifestent une continuité culturelle dans l'histoire littéraire plutôt qu'une rupture. Selon la conception évolutionniste, la condition de cette continuité réside dans le partage, par les lecteurs, des codes culturels de l'hypotexte, qui sont transformés dans la parodie, de manière à ce que l'auteur puisse se reposer sur les compétences du public.³⁴⁸ Les codes spécifiques à l'hypotexte retenu sont, encore actuellement, partagés par le lectorat puisque « [e]n France, les contes de [...] Perrault dominant le secteur de l'édition jeunesse »³⁴⁹. Par conséquent, la condition nécessaire énoncée par la conception évolutionniste de la parodie est remplie.

Le choix des procédés utilisés pour parodier les contes de Perrault corrobore l'affirmation précédente ; recourir à ces moyens parodiques montre que les codes culturels des contes sont encore compris par les lecteurs. En effet, les parodistes jouent avec certains éléments significatifs des contes et même ils les transforment. Ces transformations se matérialisent par le biais du recours à l'allusion parodique, la mise à nu des procédés, la modification des formules liminaires et de fin ou encore la reprise d'éléments significatifs des contes.

Le recours à l'allusion parodique pour transformer les titres des contes apparaît principalement dans les parodies strictes totales. Elle constitue en elle-même « une annonce parodique »³⁵⁰. Ainsi, comme nous l'avons montré dans l'un des points précédents, *Le Petit*

³⁴⁸ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit.

³⁴⁹ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 149.

³⁵⁰ AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p. 26.

*Chaperon rouge*³⁵¹ devient *Chapeau rond rouge*³⁵² et *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*³⁵³ devient *Cendrillon et la pantoufle velue*³⁵⁴.

L'utilisation de la mise à nu de certains procédés récurrents des contes est un moyen parodique étudié dans différentes parodies strictes totales. Dans *Chapeau rond rouge* et *Rouge dans la ville*³⁵⁵, Pennart et Voigt exhibent le procédé d'avertissement. Dans le recueil de Fransman et Plackett, l'inversion systématique du genre des personnages suffit à rendre le texte parodique ; puisque les codes culturels sur lesquels sont construits les hypotextes – les contes – font partie du bagage culturel du lecteur, il comprend que l'inversion met en évidence certains stéréotypes véhiculés par ceux-ci et déjà mis en exergue dans le sous-titre du recueil.

La modification des formules liminaires et de fin des contes est aussi observée dans certaines parodies strictes totales. Nous avons évoqué la présence de l'adverbe *encore* dans la formule liminaire traditionnelle *Il était une fois* dans *C'est pour mieux te manger*³⁵⁶ de Rogier. Dans cet album, l'autrice transforme également la fin de l'hypotexte. Le personnage du Petit Chaperon rouge n'est pas mangé par le loup puisqu'il est en réalité un louveteau qui joue à reproduire le conte de Perrault. De même, dans *Le Petit Chaperon rouge*³⁵⁷, Claverie modifie la fin du conte de Perrault. Dans cette parodie, la petite fille et sa grand-mère sont délivrées par la maman du Petit Chaperon rouge qui fait vomir le loup. De plus, il quitte la ville après avoir ouvert un camion à pizzas.

Le dernier moyen parodique étudié dans le corpus permettant de prouver que les hypertextes manifestent un partage des codes culturels est la reprise d'éléments singuliers significatifs des contes. Cette reprise constitue le procédé principal auquel les auteurs de parodies strictes ponctuelles ont recours. Les parodies du *Petit Chaperon rouge* de Perrault conservent la couleur rouge et l'attribuent généralement à l'habit du personnage comme dans *Et pourquoi ?*³⁵⁸ ou *Petite fille et le loup*³⁵⁹. Celles de l'hypotexte *La Belle au bois dormant*³⁶⁰ retiennent le sommeil de la princesse. Ainsi, dans *Le bois dormait*³⁶¹, la population d'une ville

³⁵¹ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

³⁵² DE PENNART, Geffroy, op. cit.

³⁵³ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

³⁵⁴ CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, op. cit.

³⁵⁵ VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit.

³⁵⁶ ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, op. cit.

³⁵⁷ CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge*, op. cit.

³⁵⁸ VAN ZEVEREN, Michel, *Et pourquoi ?*, op. cit.

³⁵⁹ GRUNÉLIUS-HOLLARD, Agnès et RASCHKA, Chris, *Petite fille et le loup*, op. cit.

³⁶⁰ PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, op. cit.

³⁶¹ DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, op. cit.

est endormie et dans *Pieds de princesses*³⁶², les auteurs inventent une conséquence possible du long sommeil. Cependant, le type de parodie dans lequel le partage des codes, à travers la reprise d'éléments significatifs des hypotextes, est le plus manifeste est la parodie de structure. Si les auteurs de ces dernières ont la possibilité de retenir un personnage secondaire commun à plusieurs contes et de le placer dans la peau du personnage principal de leurs parodies – c'est-à-dire de « prélever dans le texte fondateur un [élément pour en faire] la matrice d'un nouveau [texte] »³⁶³ – c'est parce que les lecteurs ont en mémoire le fonctionnement de ce personnage dans les différents contes où il apparaît et qu'ils peuvent comprendre la nouvelle structure proposée dans la parodie.

Nous venons de démontrer que les textes du corpus remplissent la condition nécessaire pour qu'ils se situent du côté de la conception évolutionniste de la parodie. Nous allons désormais montrer que ces parodies sont à considérer comme un facteur d'évolution pour l'histoire littéraire, qu'elles permettent d'accélérer les changements et de renouveler les textes.

Étudier les résultats des analyses des parodies, en les classant de façon diachronique, permet d'établir le constat suivant. L'ensemble des parodies publiées au XX^e siècle se conforment principalement à la partie de la définition de Tran-Gervat expliquant qu'un hypertexte crée un contraste comique³⁶⁴ avec l'hypotexte sur lequel il se fonde, ce qui n'est pas nécessairement le cas des parodies publiées au XXI^e siècle. De plus, plus les hypertextes sont récents, plus le pourcentage de parodies sans contraste comique, ou du moins avec un contraste comique discret, avec l'hypotexte augmente. Les parodies du XX^e siècle, et certaines encore du XXI^e siècle, remplissent la fonction la plus simple du fait parodique. En effet, nous l'avons montré, n'importe qui peut reprendre un discours en y joignant une intention comique, ce qui constitue l'une des formes de la parodie.³⁶⁵ Même si certaines parodies de ce siècle ne sont plus forcément comiques, la plupart des hypertextes publiés au XXI^e siècle continue d'exploiter cette veine comique. Cependant, un autre aspect de la définition, la prise de distance critique avec l'hypotexte³⁶⁶, commence à s'immiscer de manière de plus en plus explicite dans les parodies. La comparaison de l'utilisation du procédé de dégradation d'un même personnage dans la

³⁶² PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, *op. cit.*

³⁶³ DE PALACIO, Jean, « Pour un merveilleux fin de siècle », *op. cit.*, p. 42 cité in AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, *op. cit.*, p. 28.

³⁶⁴ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*

³⁶⁵ BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, *op. cit.*

³⁶⁶ TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *op. cit.*

parodie de Cole, *Le prince Gringalet*³⁶⁷, et dans celle de Cali et Barbanègre, *Cendrillon et la pantoufle velue*³⁶⁸, le prouve. Cole dégrade le personnage de la fée. Celle-ci se trompe dans ses sorts ; au lieu de transformer les vêtements du prince en un magnifique costume, elle l'habille d'un maillot de bain ; au lieu de lui donner l'apparence d'un homme fort pourvu d'une belle pilosité, elle le transforme en grand singe poilu. Mais l'inexactitude des sorts lancés par la fée n'a pas réellement de conséquences puisque le prince Gringalet ne se rend compte de rien et même il finit par épouser la princesse. Donc, dégrader le personnage de la fée permet simplement de créer un contraste comique avec le conte de Perrault. Cali et Barbanègre dégradent, eux aussi, le personnage de la fée. Seulement, dans cette parodie, Cendrillon se rend compte que la fée-marraine et ses actions ne correspondent pas à ce qu'elle attendait. D'ailleurs, « quelle DÉCEPTION ! »³⁶⁹ est l'une des dernières phrases de l'album. Cette déception est annoncée plusieurs fois dans le récit puisque Cendrillon constate à de multiples reprises que la réalité ne correspond pas à ce qu'annonçaient le magazine et ses publicités.³⁷⁰ Dès lors, nous constatons que cette parodie sert d'autres intérêts que, uniquement, celui du contraste comique avec l'hypotexte. *Cendrillon et la pantoufle velue* dénonce en quelques sortes la publicité mensongère. Cette parodie annonce la possibilité qu'ont les hypertextes d'être un outil critique. Toutefois, dans les parodies que nous venons d'examiner, la critique n'opère pas encore sur l'hypotexte lui-même. Mais, dans notre corpus, se trouvent d'autres parodies qui prennent distance avec le texte sur lequel elles se basent. Nous allons présenter en quoi ces hypertextes sont à considérer comme des textes prenant explicitement une distance critique avec leur hypotexte.

Le paragraphe précédent s'est attardé sur des parodies dans lesquelles l'aspect comique domine les autres. Toutefois, cette facette de la parodie n'est pas celle qui transparait le plus, et même elle a parfois presque disparu, dans les hypertextes les plus récents tels que ceux de Dautremier³⁷¹, Voigt³⁷² ou encore Fransman et Plackett³⁷³. Dans ces hypertextes, et surtout dans le recueil *Le Bel au bois dormant*³⁷⁴, l'aspect de la définition de Tran-Gervat le plus explicite concerne la prise de distance critique avec l'hypotexte.

³⁶⁷ COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, op. cit., in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit.

³⁶⁸ CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, op. cit.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 11-27.

³⁷¹ DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, op. cit.

³⁷² VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit.

³⁷³ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit.

³⁷⁴ *Ibidem.*

Nous venons d'écrire qu'une partie des parodies les plus récentes ne présente presque pas de contraste comique avec l'hypotexte. Pourtant, cette caractéristique est énoncée par la définition de Tran-Gervat que nous avons retenue dans le cadre de ce mémoire et explicitée dans son développement. Pour certains théoriciens, le contraste comique est une condition fondamentale de la parodie. Par exemple, les formalistes russes affirment qu'un texte peut être qualifié de parodique uniquement si son auteur a voulu le rendre comique par la dénudation des procédés.³⁷⁵ Nonobstant, l'étude du corpus nous amène à nuancer cette partie de la définition. Puisque, à l'évidence, le contraste comique semble être absent de certaines parodies, nous devons reconnaître que cette caractéristique n'est vraisemblablement pas nécessaire pour qualifier un texte de parodique. En effet, différents théoriciens ont noté que les parodies ne sont pas forcément pourvues d'un contraste comique avec l'hypotexte. Hutcheon est l'une d'entre eux. Pour elle, définir la parodie demande de revenir au sens étymologique de celle-ci. Nous l'avons déjà expliqué, en grec ancien, *para* signifie *contre* ou *face* ; ce préfixe induit des notions de comparaison ou de contraste mais n'induit pas de référence à un quelconque effet comique. Donc, l'une des fonctions de la parodie, d'après elle, est de prendre une distance critique avec l'hypotexte dans l'hypertexte.³⁷⁶ Selon Sangsue³⁷⁷, elle conçoit que les textes parodiques peuvent renvoyer à un large spectre d'intentions et d'effets parmi lesquels ne semble pas figurer l'effet comique. Lui aussi considère qu'« une parodie peut avoir plusieurs fonctions, et [qu']il serait injuste d'en privilégier une en particulier »³⁷⁸.

Puisque le contraste comique n'est plus considéré comme l'une des fonctions principales de la parodie, nous ne l'avons plus observé dans certains des hypotextes les plus récents. En revanche, nous avons noté que la prise de distance critique avec l'hypotexte, l'une des fonctions principales de la parodie selon Hutcheon, est plus présente dans certaines parodies, particulièrement dans *Le Bel au bois dormant*³⁷⁹ de Fransman et Plackett. Toutefois, si la prise de distance critique dans cette œuvre, comme nous allons le démontrer ci-après, est la preuve que la parodie est un facteur d'évolution de l'histoire littéraire, nous précisons que les hypertextes du recueil résultent de la transformation des textes de Perrault³⁸⁰ ce qui inscrit le recueil dans la continuité des codes culturels. Comme susmentionné, l'objectif de leur recueil

³⁷⁵ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

³⁷⁶ HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *op. cit.*

³⁷⁷ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, *op. cit.*

³⁷⁸ ID., « Parodie », *op. cit.*, p. 558.

³⁷⁹ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, *op. cit.*

³⁸⁰ Nous précisons que Fransman et Plackett étant anglais ils ont utilisé comme hypotexte les traductions des contes de Perrault établies par Lang.

est de mettre en exergue des stéréotypes sociaux, « [d]es codes moraux qui régissent notre société »³⁸¹. Ces stéréotypes et ces codes sont, nous l'avons montré, également présents dans les contes et ils en constituent une partie des procédés conventionnels. Les auteurs, par le recours au moyen parodique de l'inversion, ont mis à nu ces stéréotypes puisque dans les hypertextes du recueil les genres des personnages sont inversés. Dès lors, ce sont les petits garçons qui doivent se méfier des potentiels dangers ou les princes qui attendent que les princesses viennent les libérer, par exemple. La dénudation de ces procédés conventionnels leur a, en même temps, permis de les dénoncer. Par conséquent, les différentes parodies du recueil sont marquées par la prise de distance critique avec l'hypotexte. Le fait de prendre distance d'un point de vue critique avec les hypotextes prouve que, dans ce cas de figure, la parodie est un facteur d'évolution dans l'histoire littéraire. En effet, l'objectif de Fransman et Plackett est, comme le dit Darrieussecq dans la préface, de « renverse[r] joyeusement la structure et [de] souffle[r] toute la vieille charpente [des contes] »³⁸². Ainsi, leur travail est une manière de faire évoluer le genre en renouvelant sa forme, son agencement et les valeurs qu'il transmet.

Le constat de l'apparition de parodies de contes en tant que facteur de l'évolution du genre dans l'histoire littéraire a déjà été posé, en 2009, par Gaultier lorsqu'elle s'est elle-même intéressée aux parodies des contes de fées. Elle remarque que

[l]es formules ou recettes d'autrefois n'opérant plus, il s'agirait de revitaliser le conte de fées en le transformant. Ces transformations ne sont bien sûr jamais innocentes : elles témoignent en fait d'une relecture des contes de fées et nous en livre d'une certaine manière une interprétation.³⁸³

Ces propos révèlent à la fois l'inscription des parodies de contes dans la continuité culturelle et le partage des codes mais également le rôle de la parodie comme facteur de l'évolution littéraire. Le terme *revitaliser* employé par Gaultier témoigne d'une certaine continuité culturelle entre les contes et leurs parodies. *Revitaliser* a pour définition « faire revivre »³⁸⁴, c'est-à-dire donner à nouveau de la vie à ce qui existait déjà sans pour autant nécessiter la mort de l'objet. De plus, la définition donnée pour le terme *revivre* intègre l'idée de renouvellement.³⁸⁵ Or, la conception évolutionniste de la parodie la considère comme étant un facteur de renouvellement des pratiques littéraires. En parallèle, Gaultier situe la parodie dans le changement, l'évolution puisqu'elle envisage les parodies comme des relectures des contes. La relecture d'un texte

³⁸¹ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit., p. 157.

³⁸² *Ibid.*, p. xii.

³⁸³ GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », op. cit., p. 504.

³⁸⁴ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., 2021, p. 2244.

³⁸⁵ *Ibidem*.

permet de lui donner une « nouvelle interprétation »³⁸⁶, un nouveau sens, donc elle lui permet d'évoluer.

Toutefois, plus de dix ans après l'analyse de Gaultier, nous pouvons affirmer que toutes les parodies étudiées dans ce mémoire ne relèvent pas seulement de la conception évolutionniste. En effet, les parodies les plus récentes sont aussi un moyen pour les auteurs de littérature enfantine de rompre avec les traditions littéraires existantes en transformant les textes consacrés sur lesquels ils se basent et en prenant une distance critique explicite vis-à-vis de ceux-ci.

³⁸⁶ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, op. cit.*, 2021, p. 2176.

Conclusion

Dans le cadre de l'analyse nécessaire à la réalisation de ce mémoire, trois notions du domaine littéraire ont été convoquées : le conte, la parodie et la littérature enfantine. Afin d'en proposer une étude singulière et inédite, ces notions ont été articulées dans une question de recherche originale : « En littérature enfantine, le surgissement de parodies des contes de Perrault manifeste-t-il la continuité ou la rupture du partage des codes culturels dans l'histoire littéraire ? »

Afin de pouvoir proposer une réponse à cette question, après avoir posé le cadre théorique de ce travail, vingt-et-une parodies de contes de Perrault ont été analysées. L'objectif de cette étude était de repérer tous les procédés parodiques utilisés dans chacun des hypertextes et de les expliquer au moyen d'exemples tirés des albums. Cependant, ces procédés ne relevaient pas tous exclusivement d'une pratique parodique comme nous avons pu le laisser entendre dans la partie analytique. En effet, alors que les pratiques littéraires du pastiche et de la satire ont été théoriquement différenciées de celle de la parodie – puisqu'elles sont parfois amalgamées les unes aux autres –, nous devons reconnaître que, dans la pratique, les frontières entre ces notions sont poreuses et il est fréquent qu'elles apparaissent ensemble dans un même hypertexte. Parmi les procédés parodiques observés, certains relèvent du pastiche. Lorsque l'hypertexte transforme les formules liminaires et de fermeture des contes, lorsqu'il modifie le titre, ou encore lorsqu'il met à nu des procédés narratifs comme celui de l'avertissement, il touche à l'écriture du texte, donc à son style. Or, le premier chapitre l'a démontré, quand la transformation d'un hypotexte affecte le style, elle relève du pastiche. D'autres procédés parmi ceux relevés se rapportent à la pratique littéraire de la satire. Si, à travers les procédés parodiques utilisés par les auteurs, l'inversion et l'ironie notamment, transparait un jugement de valeur négatif, alors l'hypertexte n'est plus seulement considéré comme une parodie mais également comme un texte satirique. Effectivement, bien que la parodie soit une pratique critique, celle-ci n'a pas pour objectif de dévaloriser ou de se moquer, au contraire de la satire. L'exemple le plus explicite pour illustrer ce phénomène est le recueil de Fransman et Plackett. Ces auteurs portent un jugement de valeur négatif puisqu'ils ont pour objectif de dénoncer la société patriarcale actuelle au travers de leurs textes. Les résultats des analyses des parodies ont ensuite été interprétés, dans le dernier chapitre, dans le but de répondre à la question de recherche qui a guidé ce mémoire.

Dans un premier temps, nous avons cherché à déterminer si le corpus étudié témoignait de la continuité ou de la rupture du partage des codes culturels. Si nous cherchions à situer

précisément les parodies des contes de Perrault en littérature enfantine dans l'une des deux conceptions, c'est parce que la signification de l'adjectif *antithétique* nous laissait penser que les hypertextes ne pouvaient relever que de l'une des deux visions de la parodie. Effectivement, lorsque deux notions sont antithétiques, l'une est « entièrement opposé[e] à [l']autre »³⁸⁷. Donc, considérant que les parodies ne peuvent relever que de l'une des deux conceptions, nous avons mené l'analyse des résultats en cherchant les critères pertinents permettant d'identifier à quelle conception rattacher le corpus étudié. L'interprétation a conclu que les hypertextes étudiés permettent de considérer les parodies du corpus comme relevant de la conception évolutionniste. Pour classer des parodies dans cette vision, elles doivent remplir une condition : les codes culturels de l'hypotexte, transformés dans l'hypertexte, doivent être partagés par le nouveau lectorat. Cette condition est remplie par le corpus retenu. En effet, nous avons dit que « les contes de [...] Perrault dominant le secteur de l'édition jeunesse »³⁸⁸ et qu'une partie des procédés parodiques employés témoigne du partage des codes puisqu'ils transforment des éléments significatifs des contes et identifiables à eux. Après avoir prouvé que le corpus remplit la condition pour appartenir à cette conception, nous avons démontré qu'il a la fonction qu'elle suggère : la parodie est un facteur de l'évolution littéraire permettant le renouvellement des formes. Au fil des années, le contraste comique, très présent dans les parodies du XX^e siècle, tend à s'amoinrir, dans celles du XXI^e siècle, au profit de la mise en avant de la prise de distance critique. Dans certains hypertextes, prendre distance de façon critique a parfois amené une volonté de « renverse[r] joyeusement la structure et [de] souffle[r] toute la vieille charpente [des contes] »³⁸⁹ pour renouveler les formes et, de la sorte, permettre au genre d'évoluer.

Cependant, cette prise de position ne peut pas rester aussi catégorique. L'interprétation, telle qu'elle a été produite, n'a pas suffisamment pris en compte le paradoxe de la parodie. Selon Hutcheon³⁹⁰, la parodie est une pratique qui oscille entre une relation de dépendance et d'indépendance vis-à-vis de l'hypotexte qu'elle transforme. Cette ambivalence provient du fonctionnement même de la pratique parodique. Pour exister en tant que parodie, l'hypertexte doit se baser sur un texte source – la pratique parodique étant bitextuelle – que le lecteur doit reconnaître. Ces conditions indiquent que les hypertextes sont dépendants de leurs hypotextes. En parallèle, les hypertextes ont pour objectif de se distinguer des textes sur lesquels ils se fondent puisqu'ils les transforment, donc leur but est de prendre leur indépendance par rapport

³⁸⁷ *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., 2021, p. 110.

³⁸⁸ VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse*, op. cit., p. 149.

³⁸⁹ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit., p. xii.

³⁹⁰ SANGSUE, Daniel, *La parodie*, op. cit.

à eux. Chacune des facettes de cette ambivalence peut être reliée à l'une des conceptions antithétiques de la parodie. En effet, en prônant la continuité du partage des codes culturels, cette conception met en évidence la dépendance de l'hypertexte envers son hypotexte ; alors qu'en prônant la rupture du partage, cette autre vision de la parodie met en exergue l'indépendance que l'hypertexte prend vis-à-vis de sa source. Dès lors, nous avons émis l'hypothèse que le corpus pourrait aussi être caractérisé par certains traits de la conception envisageant la parodie comme la manifestation de la rupture puisque, par leur fonctionnement, les parodies accueillent, malgré elles, les caractéristiques de chacune des conceptions antithétiques. Effectivement, en pratique, les parodies se situant du côté de la conception évolutionniste possèdent généralement quelques traits liés à la rupture et inversement.

Chaque hypertexte étant traversé par une tension entre les deux visions de la parodie, nous apportons une nuance à notre première interprétation. Pour remplir cet objectif, les résultats de l'analyse sont, cette fois, étudiés au regard du contexte littéraire dans lequel le corpus a été produit afin d'observer l'éventuelle influence qu'il a pu avoir sur la manière de rédiger des parodies.

Gaiotti³⁹¹ explique que des réécritures des textes de Perrault apparaissent dès le milieu du XIX^e siècle avec, entre autres, les continuations des contes inventées par Lespès et publiées en 1865. Plus tard, à partir du XX^e siècle, de nombreux auteurs proposent des réécritures parodiques des contes en les inscrivant dans la veine ludique de la parodie. Ils avaient amorcé « une longue lignée »³⁹² d'hypertextes similaires, mais le monde littéraire et principalement les productions destinées à la jeunesse connaissent plusieurs bouleversements à partir des années 1950-1960. À ce moment-là, les productions littéraires adressées au jeune public sont progressivement reconnues et acquièrent de la légitimité, par conséquent, ces productions sont considérées comme des textes littéraires. Les années 1960-1970 sont le témoin d'une révolution culturelle qui permet à la littérature pour la jeunesse de s'émanciper et de prendre son autonomie. Enfin, dans les années 1980, apparaît la dénomination *littérature jeunesse*. Ces changements dans le champ de la littérature jeunesse ont pour conséquence une autonomie toujours plus importante de ce secteur éditorial qui doit créer une rupture avec le reste de la production puisqu'il revendique un fonctionnement qui ne vient que de lui-même. Cette rupture

³⁹¹ GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit.

³⁹² *Ibid.*, p. 713.

peut, notamment, prendre la forme de la parodie. En effet, celle-ci crée une discontinuité avec ce qui la précède puisqu'elle prend une distance critique avec son hypotexte.

Dès lors, nous pouvons affirmer que les changements survenus durant la deuxième moitié du XX^e siècle ont modifié les pratiques parodiques du XXI^e siècle. La première interprétation a montré que la veine ludique de la parodie a, actuellement, tendance à disparaître pour laisser plus de place à la distance critique. Ainsi, des auteurs, tels Dautremer³⁹³, Voigt³⁹⁴ ou encore Fransman et Plackett³⁹⁵, notamment, prennent plus de distance avec l'hypotexte que ne le faisaient les parodistes par le passé. De cette manière, les auteurs ont la possibilité de rompre avec les pratiques parodiques anciennes. L'exemple le plus explicite de ce point de vue, parmi le corpus analysé, est le recueil de Fransman et Plackett, *Le Bel au bois dormant*³⁹⁶. Les auteurs de cette parodie dénoncent les stéréotypes sociétaux liés au genre transmis par les contes et souhaitent rompre avec la tradition qu'ils perpétuent.

Pour conclure ce mémoire, nous terminons par une remarque suggérant la continuation de notre recherche. Les parodies témoignant d'une rupture avec les codes culturels sont, dans le corpus étudié, marginales. C'est pourquoi, il pourrait être intéressant de mener une démarche similaire à la nôtre dans quelques années. Analyser un nouveau corpus permettrait ainsi d'observer si ces parodies manifestent elles aussi de la rupture et si, par conséquent, les changements survenus au XX^e siècle dans le paysage littéraire auront encore, à plus long terme, les conséquences que nous avons évoquées.

³⁹³ DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, op. cit.

³⁹⁴ VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, op. cit.

³⁹⁵ FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant*, op. cit.

³⁹⁶ *Ibidem*.

IV. Bibliographie

A. Bibliographie primaire

1. Hypotexte

PERRAULT, Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Flammarion (GF), 2014, 270 p.

2. Hypertextes

a. Hypertextes du *Petit Chaperon rouge*

CLAVERIE, Jean, *Le Petit Chaperon rouge*, Namur, Mijade, (1994) 2009, 28 p.

CORENTIN, Philippe, *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Paris, L'École des Loisirs (Les lutins), 1996, 32 p.

FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*, trad. de l'anglais par Marguerite Capelle et Hélène Cohen, Paris, Stock, 2021, 163 p.

GRUNÉLIUS-HOLLARD, Agnès et RASCHKA, Chris, *Petite Fille et le loup*, Paris, Didier jeunesse (À petits petons), 2004, 24 p.

DE PENNART, Geoffroy, *Chapeau rond rouge*, Paris, L'École des Loisirs (Les lutins), 2005, 10 p.

ROGIER, Françoise, *C'est pour mieux te manger*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2012, 32 p.

VAN ZEVEVEREN, Michel, *Et pourquoi ?*, Paris, L'École des loisirs, 2004, 37 p.

VOIGT, Marie, *Rouge dans la ville*, trad. de l'anglais par Camille Guénot, Paris, Kaléidoscope, 2018, 40 p.

b. Hypertextes de *La Belle au bois dormant*

CLÉMENT, Claire et BERNADOU, Karine, *Rebelle au bois charmant*, Toulouse, Milan (Mes albums Milan), 2016, 32 p.

DAUTREMER, Rebecca, *Le bois dormait*, Paris, Sarbacane éditions (Album), 2016, 64 p.

FRANSMAN, Karrie et PLACKETT, Jonathan, *Le Bel au bois dormant et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*, trad. de l'anglais par Marguerite Capelle et Hélène Cohen, Paris, Stock, 2021, 163 p.

PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, Paris, Albin Michel jeunesse, 2015, 32 p.

c. Hypertextes de *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*

CALI, Davide et BARBANÈGRE, Raphaëlle, *Cendrillon et la pantoufle velue*, Vincennes, Talents Haut, 2017, 32 p.

COLE, Babette, *Le prince Gringalet*, trad. de l'anglais par Marie-France de Paloméra, Paris, Seuil, 1987, 32 p., in PERRAULT, Charles et COLE, Babette, *Cendrillon d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Hatier (Facette), 2009, 47 p.

FRANSMAN, Karrie et Plackett, Jonathan, *Le Bel au bois dormant et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*, trad. de l'anglais par Marguerite Capelle et Hélène Cohen, Paris, Stock, 2021, 163 p.

PEREZ, Sébastien et PIOLI, Emmanuelle, *Pieds de princesses*, Paris, Albin Michel jeunesse, 2015, 32 p.

d. Hypertextes de structure

BOURGEAU, Vincent et RAMADIER, Cédric, *Demain, je te mangerai*, Paris, L'École des loisirs (Petit loulou), 2010, 32 p.

DE PENNART, Geoffroy, *Le diner d'Igor*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 2020, 26 p.

ID., *Je suis revenu*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 2000, 24 p.

ID., *Le loup sentimental*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 1997, 31 p.

ID., *Le loup est revenu*, Paris, L'École des loisirs (Les lutins), 1994, 37 p.

B. Bibliographie secondaire

1. Références ayant trait à la parodie

AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, Mémoire de Maitrise en Études littéraires, Université du Québec, 2008, 114 p.

ARON, Paul, *Du pastiche, de la parodie, et de quelques notions connexes. Neuf études*, Québec, Nota bene, 2004, 250 p.

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan (Fac), 1996, 185 p.

GAIOTTI, Florence, « Parodie », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 713-715.

ID., « Les parodies : une expérience à faire avec les contes ? », in *Synergies France* [en ligne] <https://gerflint.fr/Base/France7/florence.pdf>, n° 7, 2010, p. 13-20, (page consultée le 4 novembre 2020).

GAULTIER, Maud, « La parodie des contes populaires dans la littérature enfantine actuelle en Argentine : une transformation ludique et régénératrice », in *Cahier d'études romanes* [en ligne] <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01365247/document>, n° 20, 2009, p. 497-513, (page consultée le 4 novembre 2020).

GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, 468 p.

HUARD, Pierre, *La parodie dans la bande dessinée franco-belge*, Québec, PU Québec (Culture et publics), 2016, 250 p.

HUTCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », trad. de l'anglais par Philippe Hamon, in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire* [en ligne] <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10265/1/TSpace0168.pdf>, n° 36, 1978, p. 467-477, (page consultée le 18 novembre 2020).

PEETERS, Kris, « Réfraction parodique et poétique du roman », in *Texte*, n° 35/36, 2004, p. 11-46.

PETITJEAN, André, « Pastiche et parodie : enjeux théoriques et pédagogiques », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/prati_0338-2389_1984_num_42_1_1302, n° 42, 1984, p. 3-33, (page consultée le 24 août 2021).

SANGSUE, Daniel, « Parodie », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel (Encyclopædia universalis), 2001, 2^e éd., p. 552-561.

ID., *La parodie*, Paris, Hachette (Contours littéraires), 1994, 106 p.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », in *Cahier de narratologie* [en ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/372>, n° 13, 2006, p. 1-9, (page consultée le 4 novembre 2020).

2. Références ayant trait au conte merveilleux

BOULTON, Alex, « Conte », in *Trésor de la Langue Française informatisé* [en ligne] <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4194671460>, s. d., (page consultée le 22 février 2022).

Interview de Bernadette Bricout réalisée par Hélène Hiessler en mars 2020, in « La littérature orale : un continent poétique », in *Le journal de culture et démocratie*, n° 51, 2020, p. 6-8.

BRICOUT, Bernadette, « Conte », in ABIRACHED, Robert (sous la dir. de), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel (Encyclopædia universalis), 2001, 2^e éd., p. 152-162.

BRU, Josiane, « Le repérage et la typologie des contes populaires. Pourquoi ? Comment ? », in *Bulletin de l'AFAS* [en ligne] <https://journals.openedition.org/afas/319>, 1999, p. 1-15, (page consultée le 9 février 2022).

CHARNAY, Thierry, « Rire du sacré : le conte du “curé enceint” dans la tradition orale », in CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2016, p. 19-33.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*, trad. de l'allemand par Francine Saint René Taillandier, Paris, Jacqueline Renard (La Fontaine de Pierre), 1990, 4^e éd., 237 p.

VAN GORP, Hendrik et al. (sous la dir. de), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, 533 p.

LARIVAILLE, Paul, *Perspectives et limites d'une analyse morphologique du conte. Pour une révision du schéma de Propp*, Nanterre, Université de Paris X, 1979, 93 p.

LÉVY, Évelyne, « “Le Petit Chaperon rouge”, un conte à lire... et à réécrire », in *Pratiquer la psychopédagogie* [en ligne] <https://www.cairn.info/pratiquer-la-psychopedagogie--9782100549566-page-111.htm>, 2010, p. 111-128, (page consultée le 9 février 2022).

MALARTE-FELDMAN, Claire, « Du conte de fées littéraire au conte pour enfant ou des *histoires ou contes du temps passé avec des moralités aux contes de Perrault* », in *Merveilles et contes* [en ligne] <https://www.jstor.org/stable/41390296>, vol. 5, n° 2, 1991, p. 235-245, (page consultée le 20 août 2021).

MÉNDEZ VEGA, Mauricio, « Louis XIV, Charles Perrault et la naissance de la littérature pour enfants », in *Revista de lenguas modernas* [en ligne] <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9441>, n° 11, 2009, p. 217-226, (page consultée le 9 mai 2022).

PERROT, Jean, « Conte et littérature de jeunesse », in NIÈVRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (sous la dir. de), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du cercle de la librairie, 2013, p. 225-229.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1970, 246 p.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?, n° 1906), 1994, 3^e éd., 126 p.

SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard (Tel), 1984, 525 p.

THIRARD, Marie-Agnès, « De l'allée du roi aux sentiers du bon sauvage », in *Féeries* [en ligne] <https://journals.openedition.org/feeries/142>, n° 3, 2006, p.59-74, (page consultée le 13 décembre 2021).

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communication* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120, vol. 8, n° 1, 1966, p. 125-151, (page consultée le 13 décembre 2021).

VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 359 p.

3. Références ayant trait à la littérature enfantine et jeunesse

CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2016, 397 p.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe. Panorama historique*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?, n° 1881), 1981, 128 p.

GLAUDE, Benoît, *Le métier de libraire et ses techniques*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2021-2022, notes de cours.

MARCOIN, Francis et CHELEBOURG, Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin (128 : lettres), 2007, 128 p.

PERROT, Jean, « Denise Escarpit, ambassadrice de la littérature de jeunesse », in BRUNO, Pierre et POULOU, Bernadette (sous la dir. de), *Nouvelles perspectives en littérature jeunesse : hommage à Denise Dupont-Escarpit*, Dijon, EUD (Sociétés), 2016, p.19-26.

PERROTTI, Edmir, « Didactisme, livres et amitié : l'importance de tisser des réseaux culturels », in BRUNO, Pierre et POULOU, Bernadette (sous la dir. de), *Nouvelles perspectives en littérature jeunesse. Hommage à Denise Dupont-Escarpit*, Dijon, EUD (Société), 2016, p. 87-96.

THIRARD, Marie-Agnès, « Le rire des fées : un rire sardonique ? », in CHARNAY, Bochra et Thierry, *Littérature de jeunesse : richesse de l'objet, diversité des approches*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2016, p. 57-65.

TILLEUIL, Jean-Louis, *Problèmes de sociologie du livre, y compris du livre de jeunesse*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2020-2021, notes de cours.

VAN DER LINDEN, Sophie, *Tout sur la littérature jeunesse. De la petite enfance aux jeunes adultes*, Paris, Gallimard jeunesse, 2021, 287 p.

Interview de Sophie Van der Linden réalisée par Hélène Dargagnon le 13 septembre 2021, in « Tout, tout, tout : vous saurez tout sur la littérature jeunesse ! », in *Ricochet* [en ligne] <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/tout-tout-tout-vous-saurez-tout-sur-la-litterature-jeunesse>, (page consultée le 20 août 2021).

VINCY, Thomas, « L'édition jeunesse affiche une croissance de 20% en ventes et de 16% en volume », in *Livre Hebdo* [en ligne] <https://www.livreshebdo.fr/article/ledition-jeunesse->

[affiche-une-croissance-de-20-en-ventes-et-de-16-en-volume](#), 2021, (page consultée le 3 décembre 2021).

ZERVOU, Alexandra, « Le comique e(s)t le parodique dans littérature d'enfance », in PERROT, Jean (sous la dir. de), *L'humour dans la littérature de jeunesse : actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997*, Paris, In press (Lectures d'enfance), 2000, 257 p.

4. Références diverses

COLLONVAL, Sophie, *Linguistique synchronique du français moderne I : cours d'exercices*, Namur, Université de Namur, 2017-2018, notes de cours.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, 286 p.

ID., « Frontières du récit », in *Communications* [en ligne] https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_11121, n° 8, 1966, p. 152-163, (page consultée le 13 décembre 2021).

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 2021, p. 110, 523, 525, 2176, 2244 et 2599.

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Le Robert, 2016, p. 2489-2490.

Table des matières

Introduction	3
I. Première partie : cadre théorique	8
A. La parodie.....	8
1. Contextualisation de la notion de parodie	8
2. Définition.....	10
3. Parodie, pastiche et satire : des pratiques littéraires proches mais différentes	16
4. Divers procédés parodiques.....	17
5. Positions antithétiques de la parodie	20
B. Le conte	23
1. Bref historique	23
2. Définition.....	24
II. Deuxième partie : présentation et justification du corpus	31
A. L'hypotexte	31
1. Pourquoi étudier les parodies de contes ?.....	31
2. Présentation de l'hypotexte	34
3. <i>Histoires ou contes du temps passé</i> comme hypotexte.....	34
B. Le corpus d'hypertextes	37
1. Pourquoi étudier la littérature enfantine ?	37
a. Légitimation de la littérature enfantine	37
b. Conte et littérature enfantine : points communs	39
c. Parodies et littérature enfantine : convergences et points communs	40
2. Présentation du corpus d'hypertextes	42
a. Parodies strictes totales	43
b. Parodies strictes ponctuelles	44
c. Parodies de structure	44

III. Troisième partie : analyse du corpus et interprétation des résultats	47
A. L'analyse des parodies	47
1. Parodies strictes totales.....	47
2. Parodies strictes ponctuelles.....	58
3. Parodies de structure.....	60
B. L'interprétation des résultats de l'analyse.....	61
1. Situation de la parodie dans l'histoire du champ de la littérature enfantine.....	61
2. Interprétation des résultats pour répondre à la question de recherche.....	64
Conclusion.....	71
IV. Bibliographie.....	75
A. Bibliographie primaire	75
1. Hypotexte.....	75
2. Hypertextes.....	75
a. Hypertextes du <i>Petit Chaperon rouge</i>	75
b. Hypertextes de <i>La Belle au bois dormant</i>	75
c. Hypertextes de <i>Cendrillon ou la petite pantoufle de verre</i>	76
d. Hypertextes de structure.....	76
B. Bibliographie secondaire.....	77
1. Références ayant trait à la parodie.....	77
2. Références ayant trait au conte merveilleux.....	78
3. Références ayant trait à la littérature enfantine et jeunesse.....	80
4. Références diverses	81

Table des figures

Fig. 1, Antoine Clouzier, *Frontispice de Histoires ou contes du temps passé*, 1697, signé, gravure sur cuivre, taille-douce, Paris, Bibliothèque nationale de France, réserve (GHEERAERT, Tony, « Des préfaces en images : coup d'œil sur les frontispices », in *Hypotheses* [en ligne] <https://merveilles.hypotheses.org/76>, 2021, (page consultée le 26 avril 2022).)

p. 25

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial