

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université de Ghardaïa
Faculté des lettres et des langues
Département des langues étrangères



Mémoire de master
Pour l'obtention du diplôme de
Master de français
Spécialité : Littérature générale et comparée

Présenté par NABLI Nezha
Titre

**La parodie et le pastiche dans *les contes à l'envers*
de Philippe Dumas et Boris Moissard**

Sous la direction de: Hadda CHENINI

Soutenu publiquement devant le jury :

Mme. BORHANE Majda	MCB	Université de Ghardaïa	Président
Mme. CHENINI Hadda	MCB	Université de Ghardaïa	Rapporteur
Mme. REGBI Nadia	MCB	Université de Ghardaïa	Examineur

Année universitaire : 2020/2021



DÉDICACE

Je dédie mon modeste travail de recherche :

*A mon très cher époux qui m'a soutenu tout au long de
l'élaboration de ce mémoire.*

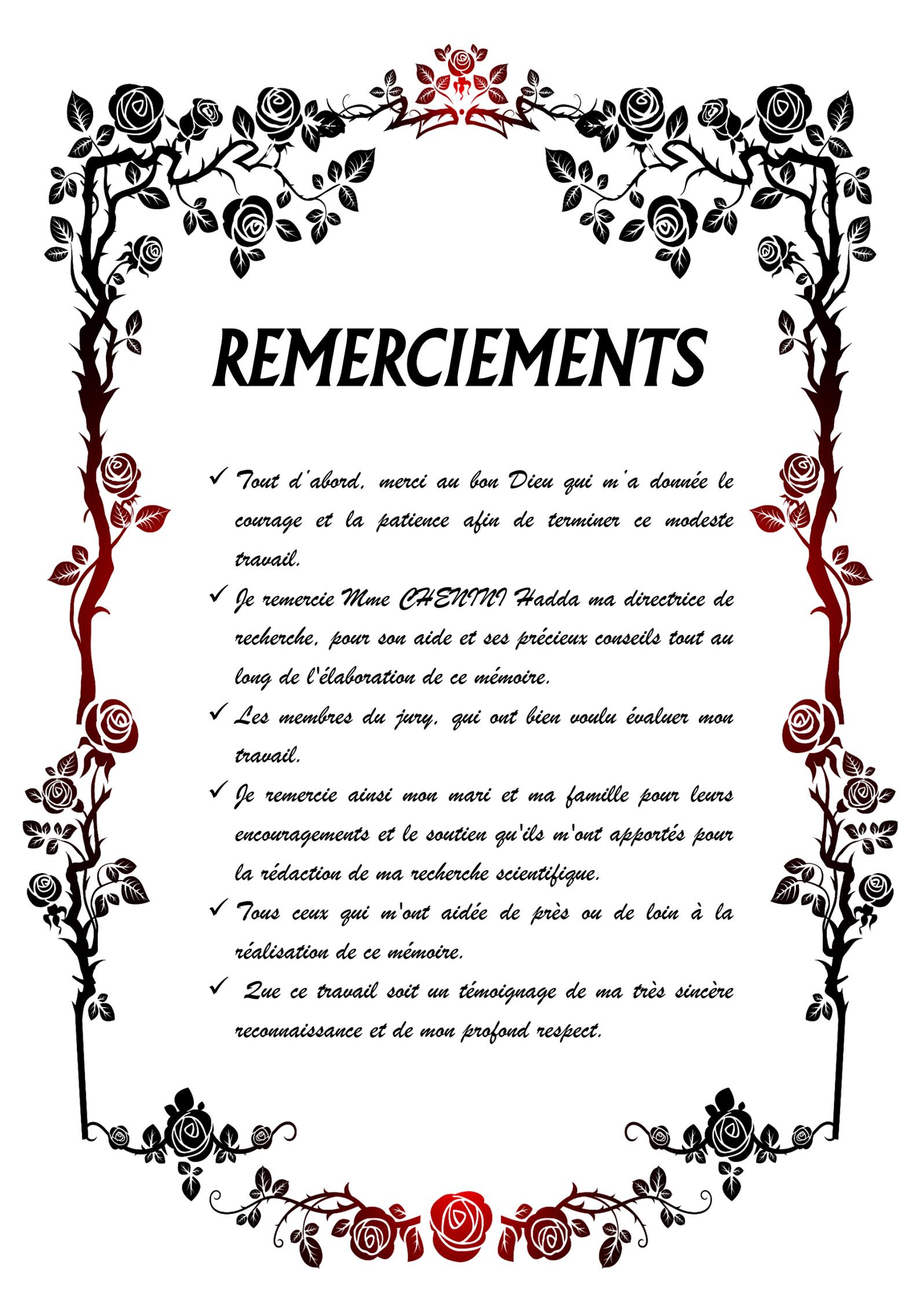
*A mes chers parents qui m'ont encouragé surtout ma chère
mère.*

*A mes jumeaux CHAMSEDDINE, ISLAM et mon petit
NOUH.*

A ma sœur AZIZA et mon frère BALGACEM.

A toute ma famille.

A mes collègues du travail du Lycée de SIDY ABAZ.



REMERCIEMENTS

- ✓ *Tout d'abord, merci au bon Dieu qui m'a donnée le courage et la patience afin de terminer ce modeste travail.*
- ✓ *Je remercie Mme CHENNI Hadda ma directrice de recherche, pour son aide et ses précieux conseils tout au long de l'élaboration de ce mémoire.*
- ✓ *Les membres du jury, qui ont bien voulu évaluer mon travail.*
- ✓ *Je remercie ainsi mon mari et ma famille pour leurs encouragements et le soutien qu'ils m'ont apportés pour la rédaction de ma recherche scientifique.*
- ✓ *Tous ceux qui m'ont aidée de près ou de loin à la réalisation de ce mémoire.*
- ✓ *Que ce travail soit un témoignage de ma très sincère reconnaissance et de mon profond respect.*

***INTRODUCTION
GENERALE***

De nos jours, le conte ne cesse de proliférer. Les vieux récits de nourrices attirent toujours plus de lecteurs et de chercheurs dans la littérature. En effet, le conte est devenu sujet de nombreuses modifications et réécritures car « *Toute écriture est une réécriture* »¹. Voilà pourquoi nous retrouvons plusieurs versions d'une même histoire, issues d'époques différentes, dans des pays éloignés. Autrement dit, même dans les nouvelles parutions de réécritures contemporaines de contes traditionnels, le conte source se transforme, il est revisité et détourné sous une forme nouvelle qui donne jour à un nouveau conte moderne appelé conte à l'envers.

Les auteurs contemporains s'inspirent de cette matière traditionnelle pour créer des textes modernes dans lesquels ils renouvèlent leur style d'écriture. Ils se servent de cette source intarissable comme base de leurs créations comme l'affirme G. Jean dans ceci : « *le conte est un puits inépuisable de ressources pour les écrivains d'aujourd'hui* »².

Par conséquent, le remaniement des contes est un phénomène très à la mode qui semble répondre à la nécessité de moderniser le discours traditionnel, c'est la raison pour laquelle Philippe Dumas et Boris Moissard réinventent et reprisent les contes classiques de Charles Perrault et Frères Grimm. Dans le but d'atteindre cet objectif, les deux auteurs utilisent les deux formes de

¹ H, Bisthmu. (2004). Aragon *Le fou d'Elsa un poème à thèse*. Lyon : ENS. P 118.

² G. Jean. (1990) *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, Belgique. p. 106.

réécriture à savoir la parodie et le pastiche dans les contes à l'envers.

Philippe Dumas et Boris Moissard, deux écrivains français contemporains. Vers 1980, ils furent les premiers à mettre en pièces, retourner, réécrire, en un mot à pasticher les contes classiques de Grimm et de Perrault pour mieux leur rendre hommage dans le recueil de contes à l'envers. Décors et accessoires contemporains, langue châtiée sont leur secret d'écriture. Souvent imités, jamais égalés, ils ont décidé de fêter leur amitié et ses trente ans de bonheur en ajoutant à leurs cinq textes d'origine un inédit : « *Le pommier de Pomanchou* ».

A notre connaissance, il existe plusieurs travaux sur la parodie dans les contes classiques. En revanche, le pastiche est peu abordé dans les recherches scientifiques. Ainsi, ce manque des études faites sur le pastiche était un intérêt particulier pour nous pour traiter « *les contes à l'envers parodiés et pastichés* » dans la littérature.

La parodie et le pastiche seront donc au centre de notre interrogation et pour y mettre la lumière sur, nous nous sommes proposés la problématique suivante :

La réécriture détournée conduit-elle à un bouleversement de la forme, des motifs et de la fonction des contes d'origine ? Ajoutons également :

Comment aborder le pastiche et la parodie comme manière de trouver son style dans les contes à l'envers ?

Afin de répondre à nos interrogations, nous avons émis les hypothèses suivantes :

*La réécriture à l'envers participerait à la redéfinition et au renouvellement du conte.

*Le détournement consisterait à changer le cours de l'intrigue d'un conte célèbre pour arriver à un conte nouveau.

*Il serait difficile de pasticher en dissociant le fond de la forme.

Notre travail a pour objectif de montrer la relation entre conte classique et conte détourné à l'envers et à quelle mesure les deux formes de réécriture moderne: parodie et pastiche enrichissent la littérature.

Pour répondre à notre problématique, vérifier nos hypothèses, et atteindre nos objectifs, notre étude fait appel à l'approche intertextuelle qui consistera en « *une description des mouvements et passages de l'écriture dans sa relation avec elle-même et avec l'autre* »³. A ce propos, kristeva a annoncé que : « *Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »⁴. Autrement dit, un texte ne peut être que la relecture, l'interprétation et la reformulation des autres textes, en effet, la réécriture d'un ensemble de texte en un seul texte. Donc, l'intertextualité nous permettra de faire une étude entre le conte original et le conte détourné à l'envers.

³ Tiphaine Samoyault. (2001). *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan Université, coll. Littérature 128, p, 6.

⁴ Julia Kristeva. (1969). *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel. pp.145-146.

Pour mener à bien notre recherche, ce mémoire s'articulera autour de trois chapitres :

Dans le premier qui s'intitule : « Le conte de l'intertextualité à la réécriture », nous proposons un survol sur les notions ayant relation avec notre recherche, allant du général vers le particulier, commençant par le conte classique et le conte détourné à l'envers. Par la suite, nous pencherons vers la réécriture des contes traditionnels (l'intertextualité) pour arriver vers la fin du chapitre où nous évoquerons et d'une manière explicite les différents types de réécriture.

Dans le deuxième chapitre intitulé : « *Plaisir de parodier dans les contes à l'envers* », nous présenterons la définition de la parodie dans le dictionnaire puis chez les spécialistes et en littérature. Ensuite, nous consacrerons le reste de ce chapitre à l'analyse de notre corpus « *Les contes à l'envers* » où nous tenterons de dégager les passages parodiés dans chaque conte à l'envers en montrant la modification spécifique de l'écriture moderne.

Dans le dernier chapitre intitulé : « *Plaisir de pasticher dans les contes à l'envers* », nous exposerons le pastiche et sa relation avec la littérature. Par la suite nous consacrerons une partie de ce chapitre à l'analyse de notre corpus « *Les contes à l'envers* » où nous essayerons d'identifier les passages pastichés dans chaque conte à l'envers en exposant l'imitation minutieuse du style.

Chapitre I

Le conte de l'intertextualité à la réécriture

Dans ce premier chapitre, nous allons exposer le champ de notre recherche. Nous allons présenter des généralités sur le conte, le conte classique et le conte détourné.

Dans un premier temps, nous allons aborder la réécriture des contes classiques en faisant appel à l'intertextualité et ses formes. Nous passerons par la suite à la réécriture dans les contes pour arriver enfin aux différents types de réécriture.

1-Le conte classique et le conte à l'envers :

1.1- Définition du conte

Étymologiquement « conte » vient du latin *computare* qui signifie « dénombrer », « tenir une liste »⁵. Traditionnellement, le conte est un récit qui se transmet au fil du temps grâce à l'oralité. Selon le dictionnaire *Petit Robert* : « *Le mot conte désigne à la fois un récit de faits ou d'aventures imaginaires et le genre littéraire (avant tout oral) qui relate les dits récits* »⁶. Le conte, en tant que récit, peut être court mais aussi long. Qu'il vise à distraire ou à édifier, il porte en lui une force émotionnelle ou philosophique puissante. Depuis la Renaissance, les contes font l'objet de réécritures, donnant naissance au fil des siècles à un genre nouveau écrit à part entière : le conte à l'envers. Mais avant d'aborder le terme de réécriture dans notre travail de recherche, il est très important d'évoquer le conte classique traditionnel et le conte détourné à l'envers.

⁵ Littré, *le dictionnaire de la langue française*. (1873). Tome 1.

⁶ *Dictionnaire le Petit Robert*. (1967). Deuxième sens du mot conte.

1.2- Le conte classique traditionnel

Le conte traditionnel vient principalement du mot « tradition », nous entrons dans un domaine plus particulier dont parle Philippe Vaillant dans le passage suivant :

« On voit à quelle hauteur nous situons le conte traditionnel. Ni conte de fée, ni conte pour enfants. Mais considéré comme matrice de toutes les formes à venir dans l'oralité, mythes, épopées ou légendes, en raison de son origine proprement métaphysique »⁷ .

Cela veut dire que le conte traditionnel appartient à la tradition orale, comme nous l'avons évoqué avant son origine, suit un passage de l'oral à l'écrit. En effet, c'est qu'à partir de la fin de XVII siècle que le conte pénètre la littérature tout en donnant une transcription écrite aux contes populaires. Un conte traditionnel signifie alors qu'il est transmis par la voie orale (de bouche à l'oreille).

En effet, il est traditionnel car il est fondé sur la tradition et sur un long usage. Avant tout c'est une histoire orale, l'une des plus vieilles formes littéraires, très ancien vu qu'il est développé pendant des siècles jusqu' à ce qu'il soit recueilli durant surtout le XIX et le XX siècle par certains écrivains tels que : Perrault qui fait paraître en 1697 son recueil *Histoires ou contes du temps passé*, appelé autrement *les Contes de ma mère l'Oye*, les frères Grimm, et Andersen...etc. Plutôt qu'il est trop employé, c'est grâce à lui qu'on trouve que le conte peut y avoir plusieurs versions qui se différent d'une culture à une autre et d'un écrivain à un autre selon l'objectif visé de son auteur.

Les contes de Perrault constituent la grande majorité d'études, de remaniements de la part des éditeurs et des

⁷ Philippe Vaillant. (1982). « Les contes de soirée, arts et temps ». p22

auteurs de la littérature de jeunesse. De ce fait, la plupart des livres dont les contes sont repris du répertoire de Perrault ou des Grimm s'intitulent *contes choisis*, indiquant qu'il y a eu un processus de sélection : Le petit chaperon rouge, Blanche neige...etc ».

Les contes de Perrault qui connaissent le plus de succès en littérature de jeunesse sont donc ceux qui, bien qu'expurgés d'une partie de leur trame originale, ont conservé des motifs merveilleux issus de la tradition orale. Donc nous remarquons que le conte classique s'inspire de la tradition orale ancienne avant d'être collectés au XIXème et au XXème siècle.

1.3 Le conte détourné à l'envers

Tout d'abord, il faut expliquer le terme « détourner ».

Selon le dictionnaire Le Petit LAROUSSE :

Détourner veut dire:

1. « Modifier le cours, la direction de ; dévier : détourner une rivière, la circulation »⁸.
2. « Diriger vers un autre centre d'intérêt, un autre but »⁹.

Ainsi, le dictionnaire de littéraire définit le conte détourné comme suit:

« C'est écrire un nouveau texte à partir d'un conte source. On appelle détournement le fait

⁸ Isabelle Jeuge-Maynard et Jacques Florent, *Le petit Larousse illustré* (2012): en couleurs: 90 000 articles, 5 000 illustrations, 354 cartes, chronologie universelle, atlas géographique, drapeaux du monde, Larousse, Paris, 2011.p.337.

⁹ Ibid. p. 338.

d'intervenir sur la présentation, l'illustration, à forte raison le texte. Cela permet d'approfondir la réflexion sur le conte source dans un dialogue entre texte passé et texte présent »¹⁰.

Alors, un conte détourné peut être décrit comme étant une histoire inspirée du conte original et qui s'éloigne de celui-ci plus ou moins fortement. C'est écrire un nouveau texte à partir d'un conte source. Donc, on appelle détournement le fait d'intervenir sur la présentation, l'illustration, à plus forte raison le texte.

Cela permet d'approfondir la réflexion sur le conte source dans un dialogue entre texte passé et texte présent.

Il existe cinq catégories de détournements :

- 1-L'adaptation.
- 2-La parodie.
- 3-La réécriture-réappropriation.
- 4-La transposition.
- 5-La variation.

Dans son mémoire, Cécile Amalvi explique que dans un conte détourné :

« Les personnages sont transposés dans un contexte moderne (...) et ils sont parodiés (...). De grandes doses d'humour sont injectées et les valeurs prônées par le conte traditionnel sont souvent revues et corrigées »¹¹.

Cette description, peut s'appliquer à une partie des contes détournés, mais le détournement peut se présenter différemment. Les contes détournés ont tous un point

¹⁰ *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit. p145

¹¹ Cécile Amalvi. (2008). *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*. Université du Québec à Montréal.

commun : celui de faire des clins d'œil aux récits originaux. On observe effectivement des similitudes avec les contes traditionnels.

Dans les contes détournés, les auteurs s'inspirent librement des contes origines en réécrivant et en présentant un nouveau texte modifié et réinventé tout en gardant certains procédés de conte source. Alors y a-t-il un lien entre conte source et conte détourné ? La réécriture des contes nous conduit nécessairement à un bouleversement de la forme des contes d'origine, puisque sa visée est essentiellement divertissante et ludique.

Ce qui nous mène à s'interroger dans notre étude sur la réécriture des contes classiques et la parodie tel : *Le Petit Chaperon Rouge* de Charles Perrault, celui-ci est devenu un conte détourné nommé *Le Petit Chaperon Bleu Marine* de Philippe Dumas et Boris Moissard.

2- La réécriture des contes classiques. Pourquoi ?

Dans les études et les recherches universitaires en général et la littérature en particulier; le concept de la réécriture prend une place primordiale. Ce dernier a un lien particulier à l'intertextualité qui a été tant utilisé, défini et chargé de sens différents :

2.1 L'intertextualité

La première qui a composé et introduit le terme d'intertextualité c'est Julia Kristeva, dans deux de ces articles parus dans la revue « *Tel Quel* »¹² et repris ensuite dans son ouvrage de 1969, *Séméiotiké*, « *Recherches pour*

¹²Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers. (1960). *Revue de littérature française*.

une sémanalyse »¹³. Selon Julia Kristeva l'intertextualité est un : « Croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres textes »¹⁴. « Transposition (...) d'énoncés antérieurs ou synchroniques »¹⁵. Nous distinguons que l'intertextualité est un travail de métissage entre différents textes.

En effet, Julia Kristeva propose encore une autre définition à ce terme, dans le cadre d'une théorie générale de l'intertexte inspirée de Mikhaïl Bakhtine, le terme d'« intertextualité ». Elle entend par là, le tissu des relations qui unissent un texte à d'autres textes. Elle note dans *Séméiotikè* que: « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »¹⁶. En effet, tout auteur s'inspire inévitablement de ses lectures, son œuvre est empreinte d'autres œuvres antérieures. Donc, l'intertextualité est un moyen d'élargir la notion de texte.

2.2 Les formes d'intertextualité

L'intertextualité prend dans la littérature des formes multiples selon le théoricien de palimpsestes Gérard Genette.

2.2.1. La citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés. Si l'une de ces marques suffit à signaler la citation, l'absence totale de

¹³Julia Kristeva. (1969). *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, p. 115.

¹⁴Ibid. p. 117.

¹⁵Ibid, p. 133.

¹⁶ J. Kristeva, *Séméiotikè* (avril 1967). *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique ; cf. <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indinter.htm>.

typographie propre transforme la citation en plagiat, dont la définition minimale pourrait être la citation sans guillemets, la citation non marquée. Avec la citation, en revanche, l'hétérogénéité est nettement visible entre texte cité et texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion. En elles sont réunies les deux activités de la lecture et de l'écriture et elle laisse apparaître tout un arrière-plan du texte, le travail préparatoire, les fiches, le savoir qu'il a fallu engager pour aboutir à ce texte-ci.

2.2.2. La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique. Annick Bouillaguet la définit comme « *emprunt non littéral explicite* »¹⁷. La référence peut accompagner la citation pour préciser les sources du texte cité. Mais, le plus souvent, lorsqu'elle apparaît seule, le rapport à l'autre y est beaucoup plus ténu que dans le cas de la citation puisque l'hétérogénéité textuelle est quasiment absente. Il peut y avoir ainsi une certaine ambiguïté à classer la référence parmi les formes de l'intertextualité, la relation de coprésence pouvant être dans certains cas minimale. Gérard Genette ne l'inclut pas dans sa typologie des intertextes.

2.2.3. L'allusion peut elle aussi renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation. Elle est parfois exclusivement sémantique, sans être à proprement parler intertextualité. D'autres fois, elle

¹⁷ Annick Bouillaguet. (1996). *L'Écriture imitative. Pastiche, Parodie, Collage*, Nathan, p. 21.

renvoie à une constellation de textes plus qu'à un texte précis. L'allusion dépend plus de l'effet de lecture que les autres pratiques intertextuelles : tout en pouvant ne pas être lue, elle peut aussi l'être là où elle n'est pas. La perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte.

2.2.4. Le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation de l'hétérogène y est nulle. L'appropriation totale explique que des questions juridiques soient soulevées à son propos puisqu'il met en cause, plus au moins légitimement, la propriété littéraire. Seul le plagiat pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives possède une dynamique proprement littéraire. Pour certains, comme Michel Schneider, toutes les pratiques intertextuelles peuvent, de manière sans doute un peu abusive, se subsumer sous le terme de plagiat dans la mesure où il généralise l'appropriation littéraire. La première des *Fictions* de Borges, « *Tlon Uqbar Orbis Tertius* », pose que « *la conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme* »¹⁸. A partir de là, les textes deviennent les fragments d'un grand ensemble collectif appelé littérature et forment un patrimoine qui appartient à tous. Barthes conçoit aussi la littérature comme un plagiat généralisé : « *Dans la littérature, tout existe : le problème est de savoir où* »¹⁹. Il est intéressant que le plagiat apparaisse ainsi comme l'opposé de la littérature (copier n'est pas créer) en même temps que sa définition

¹⁸ Jorge Luis Borges (1952). *Fictions*, Gallimard, coll. « Folio », p. 24.

¹⁹ Roland. Barthes. (1984). *Le Bruissement de la langue*, Seuil, p. 330.

même : ce paradoxe expose qu'au fondement de toute création existe un geste précédent, une influence ancienne sur lesquels l'artiste s'appuie.

Parmi les pratiques de coprésence, on le voit, seule la citation met nettement en évidence le jeu entre deux textes bien distincts. La référence, aussi bien que l'allusion et le plagiat, constituent souvent des intertextes ambigus. Leur repérage dépend de la culture et de la sagacité du lecteur, ce qui rend la relation intertextuelle aléatoire. Dans des cas d'appropriation totale, comme peut l'être le plagiat, le texte cité se fond dans le texte citant, abolissant ainsi la double présence. Parfois, les marques d'hétérogénéité peuvent venir de la syntaxe et du style, ce qui facilite le repérage, mais d'autres fois, le « fondu » atteint toute la matière du texte.

Alors, nous voyons que le concept « d'intertextualité », a pris une ampleur très à la mode dans les années 70-80, et a laissé place dans les années 80 à celui de « réécriture » ou « réécriture ».

2.3 La réécriture dans les contes

La réécriture est une notion succédant à l'intertextualité. Elle est vaste et diffuse, car elle cumule plusieurs significations et niveaux sémantiques.

A.C. Gignoux note que « *la réécriture est un soulignement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une réflexion sur l'écriture* »²⁰. Cela veut dire que lors d'une réécriture, l'auteur met en valeur, modifie ou supprime des éléments et bien souvent propose une réflexion sur l'écriture littéraire.

²⁰ Anne Claire Gignoux. (2003). *La réécriture, formes, enjeux, valeurs*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris, p. 7.

La réécriture est polyphonique dans la mesure où l'on entend plusieurs voix qui s'introduisent, celle du texte-source et celle du texte réécrit ; c'est en fait un dialogue avec plusieurs textes.

Par ailleurs, la réécriture est le fait de rédiger de nouveau un texte qui a déjà été écrit avec une intention particulière. C'est la réalisation d'un nouveau texte à partir d'un texte préexistant. C'est donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit.

Catherine Durvyne note également à propos de la réécriture soit visible ou implicite, «*toute création procède d'une réécriture* »²¹. L'œuvre renvoie presque toujours à d'autres œuvres et dialogues avec ses sources antérieures. La réécriture est toujours une innovation, une création neuve et personnelle.

L'image du parchemin sur lequel plusieurs textes se superposent a été employée par Gérard Genette pour parler de ces réécritures qu'il nomme « *palimpsestes* »²². Tout livre renvoie à des textes antérieurs, plus ou moins visibles selon la volonté de l'écrivain. La réécriture est une reprise de certains thèmes ou d'une structure qui ajoute du sens, enrichit ou infléchit la signification première pour créer une œuvre nouvelle. Le texte passe d'une époque, d'un pays, d'une langue, d'un point de vue et d'un genre à l'autre. C'est parfois un mythe qui est réécrit, une scène, une description, ou, dans les cas qui nous intéressent, un conte. La réécriture de ce dernier entraîne un changement de

²¹ Catherine Durvyne. (2001). *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, Réseaux, p131.

²² Gérard Genette. (1982). *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, cf. titre

registre de langue puisque le milieu social de l'auteur est différent, tout comme la situation d'énonciation, le lexique et la syntaxe.

Ces phénomènes de réécriture permettent à l'auteur de se réapproprier le texte, de l'imiter avec une intention ironique ou satirique ou de l'adapter à d'autres publics. Les variantes offrent des modifications de la trame narrative en fonction des auteurs, de l'époque et des lieux. Finalement, Jean-Luc Hennig exprime clairement cette idée dans son livre *Apologie du plagiat* : « Tout texte n'est jamais que l'empreinte d'un autre »²³. C'est -à-dire que le texte porte la marque ou la trace d'un autre texte.

C'est pourquoi, les modifications liées à la réécriture peuvent être légères (un changement de ponctuation, une inversion des temps verbaux, des substitutions de mots...) ou au contraire importantes (changer le contexte du texte source, le style du récit...). Au cours du travail de réécriture, le fond et la forme se modifient et changent le sens de l'œuvre originelle. Les variantes peuvent toucher au contenu, à la forme, mais aussi aux intentions de l'auteur. Les transformations par la réécriture varient énormément. La réécriture peut se manifester comme un jeu sur un thème, sous forme de transformations stylistiques, ou d'un travestissement plus général. La reprise permet de s'adapter au nouveau public et à l'époque. La subversion, l'humour et la dérision permettent de donner des significations et un regard nouveaux sur les textes initiaux et permettent de renouveler leur lecture. Certains auteurs

²³ Catherine Durvye. (2001). *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, Réseaux, 2001, p3.

emploient des références anachroniques ou mélangent plusieurs modèles traditionnels pour faire œuvre nouvelle. Tous les procédés de transformation cités ci-dessus sont récurrents dans les réécritures de contes traditionnels.

Notre période moderne est très riche en nouvelles versions de contes traditionnels, revus et corrigés par des auteurs contemporains. Ces grands classiques tels que Charles Perrault et frère Grimm sont considérés comme un réservoir d'inspiration. Denise Escarpit mentionne la saveur de récrire des contes anciens dans son livre *La littérature d'enfance et de jeunesse* :

« Le plaisir de récrire les contes traditionnels semble avoir été particulièrement vif ces dernières années, parallèlement aux nombreuses rééditions des contes traditionnels, on voit se développer une production contemporaine extrêmement intéressante, qui présente des caractéristiques parfois dérangementes, en tout cas tout à fait nouvelles »²⁴.

En effet, le conte traditionnel est une source d'inspiration, il fait l'objet de nombreux et profonds remaniements. Mais les publications actuelles pour enfants offrent des contes parfois altérés qui perdent leur valeur ou leur force. La transmission transforme et adapte évidemment le conte en l'enrichissant ou en l'appauvrissant. Le conte de base se transforme au fil du temps et en fonction des réécritures qui lui redonnent vie.

La réécriture est souvent au service d'une réflexion sur l'écriture, la lecture est mise en abîme, ce qui crée un effet de miroir et de remise en cause du genre littéraire parodié, ou du statut de lecteur. La réflexion peut aussi porter sur le

²⁴ Robert Escarpit. (1988). *Le conte permanence et renouveau*, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Etat des lieux, Paris, Hachette, Hachette jeunesse, p. 184

thème repris et généralement actualisé. L'auteur modernise son texte et l'adapte à son nouveau lectorat pour que celui-ci s'interroge sur la question soulevée.

2.4. Les différents types de réécritures

Catherine Tauveron propose sept types de reformulations possibles, insistant sur « *le foisonnement des reformulations* »²⁵

- Les réécritures / réappropriations.
- La parodie.
- Le pastiche.
- L'adaptation.
- La transposition.
- Les variantes.
- Les variations.

Il est intéressant de résumer ici les différents types de reformulations puisqu'elles seront présentes dans le réseau de littérature autour des réécritures. Nous retrouvons :

2.4.1. La réécriture/réappropriation, qui est, selon l'auteur « *une imitation et transformation à travers la réappropriation personnelle d'une œuvre inspiratrice* »²⁶. Elle ajoute : « *il s'agit d'une forme d'hommage plus ou moins explicite et d'un désir de partage autour du texte source qui est supposé connu du lecteur* »²⁷.

²⁵ Cathrine Tauveron. (2002). *Lire la Littérature à l'école*. Hatier. p 59.

²⁶ Ibid. p.59.

²⁷ Ibid. p.60.

2.4.2 .Les parodies qui sont, selon Catherine Tauveron, une « *transformation par imitation et déformation qui procède d'une intention ironique ou satirique* »²⁸. L'intention des auteurs est d'amuser et de faire rire le lecteur, ce qui suppose, « *pour être appréciée (...) le repérage des allusions implicites ou des citations explicites et par la même, des capacités de distanciation* »²⁹, précise l'auteure. Ainsi, la parodie nécessite un bagage littéraire important chez le lecteur et peut former une œuvre entière tout en dégradant et déformant le texte initial.

2.4.3. Le pastiche où « *c'est avant tout le style qui est l'objet de l'imitation* »³⁰. En effet, le lecteur doit avoir un regard plus avisé que pour les parodies. Le pastiche est du coup moins fréquent en littérature de jeunesse. C'est généralement un hommage au texte source et à son écrivain.

2.4.4. L'adaptation, qui est

*« Une opération de reformulation/simplification d'une œuvre déjà écrite dans le but de la rendre plus accessible à un plus grand nombre et de permettre ainsi le passage d'un lectorat à un autre (...). L'adaptation est théoriquement signalée par la formule convenue »*³¹ .

Donc, l'adaptation permet de mettre en valeur certains aspects de l'œuvre, en jouant notamment sur la symbolique des objets.

2.4.5. La transposition, « *qui permet le passage d'un médium à un autre* »³². Ainsi, le passage d'un texte littéraire

²⁸ Ibid. p.60.

²⁹ Ibid. p.60.

³⁰ Ibid. p.60.

³¹ Ibid. p.60.

³² Ibid. p.61.

à une Bande Dessinée s'apparente à de la transposition. Ce type de reformulation précise Catherine Tauveron est :

« plus complexe que les précédentes (...) suppose des correspondances, des équivalences qui tiennent compte de la spécificité des codes mis en relation. La transposition emprunte souvent des procédés de métaphorisation et fait donc appel à des facultés d'abstraction »³³.

On peut dire que la transposition apporte au lecteur un nouvel angle de compréhension et permet à l'auteur de mettre davantage en valeur des points du texte source.

2.4.6. Les variantes sont des contes où une même trame peut avoir des « *variations propres aux conteurs* »³⁴ . Ainsi, selon le conteur mais aussi le lieu, le contexte culturel ou historique, le conte original peut varier.

2.4.7. Les variations, enfin, sont des « auto-reformulations » qui ont pour vocation l'aspect ludique. Dans le cas des variations, le texte source fait partie intégrante de l'œuvre et est accompagné de ses variations.

En définitive, nous répondons à la question pourquoi réécrire ?

Tout simplement c'est pour proposer une nouvelle interprétation d'un texte, d'un mythe ou d'un thème littéraire : apporter une vision personnelle, un regard nouveau et faire preuve d'inventivité. Ainsi pour éveiller le regard critique du lecteur : la réécriture fait appel à la complicité du lecteur par la comparaison qu'il doit établir entre le texte de départ et sa version nouvelle.

³³ Ibid. p.62.

³⁴ Ibid. p.61.

Cette complicité repose sur le rire, qu'il s'agisse d'un travestissement burlesque ou d'une ironie plus discrète.

Par conséquent, la réécriture peut-être tantôt comique, tantôt sérieuse. Elle peut consister à faire des références, à transposer ou à imiter. Elle établit un dialogue entre les œuvres, que l'on appelle intertextualité. Elle s'applique de manière privilégiée aux contes qui, par leur changement du texte original donne une réinterprétation et une transposition nouvelles. Donc, la réécriture est un acte qui a bouleversé le conte classique.

Chapitre II

*Plaisir de parodier
dans les contes à
l'envers*

Dans ce chapitre, nous traiterons dans un premier lieu la parodie autant que forme de réécriture c'est pourquoi il sera nécessaire de présenter la parodie en littérature, son spectre théorique selon le spécialiste Gérard Genette. Nous passerons par la suite à notre sujet : « *La parodie dans les contes à l'envers* » de Philippe Dumas et Boris Moissard d'où nous consacrerons à la fin une partie pratique pour analyser le schéma narratif des contes classiques et à l'envers, passons au cadre spatiotemporel, survolons les personnages et le schéma actanciel de chaque conte.

1-La parodie, une forme de réécriture

1.1 La parodie en littérature

Dans le dictionnaire du littéraire, la parodie :

« est l'imitation d'un modèle détourné de son sens initial et, plus généralement, une transformation de texte(s) à des fins généralement comiques ou satiriques »³⁵

Cela signifie cette production des discours dont la reprise des autres discours existants avec une intention comique, ludique, ou satirique. Les critiques littéraires accordent un intérêt, particulier à la pratique parodique.

1.2 Le « spectre » théorique de la parodie littéraire

Ni la « minimaliser, ni la voir partout... »³⁶. Pour reprendre une expression de Daniel Sangsue, tel est le juste

³⁵ Paul Aron, Denis ST-Jacques & Alain Viala. (2006). *Dictionnaire du littéraire*, éd Quadrige, 2ème tirage, p. 439.

³⁶ Daniel Sangsue, *La Parodie*. (1994). Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 106 p. La citation se trouve à la p. 5. L'auteur cherche lui-même à formuler une définition opérationnelle de la parodie.

milieu que nous rechercherons dans cette définition de la parodie littéraire. Pour ce faire, nous devons nous positionner sur un « spectre » théorique de la parodie, que l'on peut résumer par les définitions suivantes, du sens le plus strict au sens le plus large :

* « Transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »³⁷.

* « Refonctionnement comique d'un matériau linguistique ou artistique préformé »³⁸.

* « Répétition avec une distance critique (par renversement ironique), qui insiste plus sur la différence que sur la ressemblance »³⁹.

* « Dénudation comique d'un procédé littéraire mécanisé, permettant son renouvellement (définition reconstituée, Tomachevski »⁴⁰.

* « Cas particulier de stylisation d'un discours autre, qu'il soit littéraire ou social »⁴¹. En ce sens, la parodie est un cas particulier du dialogisme et du plurilinguisme propres au discours romanesque.

³⁷ Ibid. p. 75.

³⁸ Margaret Rose. (1993). *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, Literature, Culture, Theory n° 5, p316.

³⁹ Linda Hutcheon. (1986). *A Theory of Parody*, London, Methuen. P 143.

⁴⁰ Tomachevski Bouillaguet. (1925). *Thématique*, dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965.

⁴¹ Mikhaël Bakhtine. (1978), notamment dans *Du discours romanesque*, deuxième étude in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, p. 83-233.

De ce fait, nous pouvons constater que la parodie est une transformation comique qui se base sur le rire. Elle a des outils linguistiques et artistiques propres.

1.3 La parodie selon Gérard Genette

Gérard Genette définit la parodie comme : « *Détournement de texte à transformation minimale* »⁴²; « *Transformation ludique d'un texte singulier* »⁴³. Selon ces deux définitions, nous retiendrons que la parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante.

Les définitions non spécialisées, les définitions de dictionnaires qui enregistrent le sens commun en sont dépréciatives, sinon nettement péjoratives : « *Imitation burlesque d'une œuvre sérieuse. Contrefaçon ridicule* »⁴⁴, « *Imitation grossière qui ne restitue que certaines apparences* »⁴⁵; « *Le meilleur parodiste est toujours au-dessous de son modèle* »⁴⁶. Contre le sens commun, les définitions du discours théoriques rendent à la parodie ses traits spécifiques qui n'impliquent pas nécessairement son caractère mineur, lié à ce mélange de dépendance et

⁴²Gérard Genette (1982). *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil p. 40.

⁴³ Ibid. p.202.

⁴⁴ Dictionnaire le Petit Robert.(1967). Edition du Club France Loisir, Paris

⁴⁵ Trésor de la langue française. 2004. Dictionnaire de la langue du *xix^e* et du *xx^e* siècle en 16 volumes plus le supplément.

⁴⁶ Grand Larousse du XIXe siècle. Par Pierre Larousse (1866-1876, 15 volumes et deux suppléments parus en 1878 et 1888).

d'indépendance qui fait toute l'ambivalence de la parodie.
Ainsi, Genette l'a défini comme suit :

« Odé, c'est le chant ; para : « le long de », « à côté » ; parodein, d'où parodia, ce serait (donc ?) Le fait de chanter à coté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechamp – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, transposer une mélodie »⁴⁷.

Cette définition étymologique de Gérard Genette met bien l'accent sur l'opération de dérivation dans laquelle le texte antérieur est, d'une manière ou d'une autre reconnaissable. En effet, la visée de la parodie est alors ludique et subversive (détourner l'hypotexte pour le moquer), ou bien administrative ; l'exercice repose presque toujours en effet sur des textes canonisés, sur un corpus scolaire (les textes de la littérature française les plus souvent parodiés sont ainsi les Fables de la Fontaine, le théâtre classique et les contes traditionnels).

Finalement, d'après les définitions proposées : nous constatons que la parodie est une forme de réécriture qui a contribué à l'évolution du conte classique tout en le renouvelant dans un conte moderne à l'envers qui a ses propres caractéristiques avec un message compris et détourné.

⁴⁷Gérard Genette (1982). *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 17.

2-La parodie dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard.

2.1. La parodie et les contes à l'envers.

Notre objet de recherche se base sur la parodie dans *le recueil des contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard. Les deux auteurs parodient des contes anciens de Charles Perrault : « Blanche neige, Le Petit Chaperon Rouge, Les fées, La belle au bois dormant et Les contes à rebours », leur secret se base sur le décor et l'accessoire contemporain en employant également de multiples modifications : nous voyons la liberté de la narration, tout en changeant plusieurs détails. Notamment, dans notre *recueil de contes à l'envers* ; les auteurs jouent et s'amuse sur différents niveaux : le schéma narratif, les personnages, le cadre spatio-temporel, la moralité...etc. Réécrire des contes classiques avec un nouvel air, en un seul mot les deux auteurs détourne et réinvente un autre univers romanesque et bouleverse la littérature de jeunesse.

2.1.1. Le schéma narratif des contes classiques et à l'envers

Conte : « Blanche neige ».

Situation initiale : L'orgueilleuse belle-mère de Blanche neige ne supporte pas de voir sa beauté surpassée par quelqu'un. **Élément perturbateur** : Son miroir magique l'avertit que Blanche neige est plus belle qu'elle. Alors la marâtre décide de supprimer la jeune fille.

Les péripéties : Le chasseur chargé par la reine de tuer Blanche neige pris pitié d'elle et l'abandonne dans la forêt. Celle-ci se retrouve refuge chez les sept nains. Apprenant qu'elle vit toujours, la méchante reine déguisée parvient à l'empoisonnée avec une pomme, après plusieurs tentatives infructueuses.

Élément de résolution : Un prince de passage emporte la fille dans son cercueil de verre vers son palais et blanche neige revient à la vie en crachant la pomme empoisonnée.

Situation finale : Le prince épouse blanche neige et la reine meurt pendant la fête.

Conte : « **La belle histoire de blanche *neige*** ».

Situation initiale : Dans un pays dirigé par les femmes. La présidente de la République souhaite être la plus intelligente ce qui est le cas jusqu'à l'arrivée de Blanche-Neige.

Élément perturbateur : La présidente du pays, voit la jeune femme blanche neige une concurrente à son poste car elle est plus intelligente qu'elle. Alors, elle décide de la tuer.

Les péripéties : La présidente demande à un homme à tout faire, M Catherine Le cœur, de tuer Blanche-Neige. M Le cœur se laisse attendrir par celle-ci et lui conseille de fuir. Il est content de sa décision surtout qu'il ne reçoit pas la récompense espérée. Blanche-Neige trouve refuge dans une chaumière qui semble abandonnée. Les habitants de la chaumière, des hors-la-loi, craignent d'abord Blanche-Neige

puis tombent sous son charme. Elle devient le chef des brigands de la forêt. La présidente apprend la vérité et, après avoir tué M Le cœur, se rend déguisée en bucheronne près de la chaumière et offre une pomme à Blanche-Neige. Celle-ci est empoisonnée, Blanche-neige tombe dans un profond sommeil. La tristesse des rebelles déclenche une guerre civile. Tous les hommes les rejoignent. Ceux-ci gagnent la guerre, la présidente s'est enfuie.

Élément de résolution : Un homme a embrassé Blanche-Neige et celle-ci s'est réveillée.

Situation finale : Ils se marient et partent en voyage de noces à Venise. La présidente est redevenue présidente quelque part en Amérique du Sud et l'anniversaire de l'exécution de M Le cœur est jour férié.

Conte : « **Le petit chaperon rouge** ».

Situation initiale : Une jolie petite fille qui vit avec sa mère se nomme le petit chaperon rouge en raison de sa tenue. Elle doit aller rendre visite à sa mère-grand qui est malade.

Élément perturbateur : En traversant la forêt, elle rencontre le loup.

Les péripéties : -Le loup piège le Petit Chaperon Rouge en lui indiquant le chemin le plus long, ce dernier dévore la grand- mère et prend sa place au lit. Le Petit Chaperon Rouge arrive chez sa mère-grand et se glisse dans son lit. Elle la trouve étrange et pose des questions. Le Petit Chaperon Rouge se fait dévorer par le loup.

Élément de résolution : Il n'y en a pas. La fin est violente et brutale puisque l'héroïne meurt avec un autre personnage innocent (mère-grand). Le grand méchant loup gagne.

Situation finale : Le Petit Chaperon Rouge et sa grand- mère sont morts et le méchant loup est victorieux.

Conte : « Le Petit Chaperon Bleu Marine ».

Situation initiale : Lorette, petite-fille du célèbre Chaperon rouge, est surnommée le Petit Chaperon bleu marine à cause d'un manteau bleu marine à capuche que sa mère, Françoise, l'oblige à porter quand il fait froid.

Élément perturbateur : En allant porter un panier de laine à sa mère- grand ; Lorette décide de passer par le Jardin des Plantes pour convaincre le loup d'aller voir sa grand- mère.

Les péripéties : Lorette propose au loup une course. Ils partent chacun de leur côté, quand elle arrive chez sa grand-mère, elle pense bien que c'est le loup qui lui parle et que sa grand-mère a été mangée. Lorsque la grand-mère ou le loup veut l'embrasser, Lorette sort un grand couteau de son panier pour tuer le loup.

Élément de résolution : Le loup était reparti dans son pays. , il ne chasse plus les moutons, il préfère jouer les chroniqueurs mondains, ce qui le rend bien plus heureux.

Situation finale : Tout le monde parlait de Lorette. Elle était contente car elle voulait devenir célèbre comme sa grand-mère et elle avait réussi.

Conte : « Les fées »

Situation initiale : Une jeune fille vit avec sa sœur aînée et sa mère qui sont toutes les deux méchantes avec elle.

Élément perturbateur : La fée, la rencontre de la cadette avec la pauvre femme.

Les péripéties : puisque la cadette lui a donné de l'eau avec gentillesse, la fée lui donne un don. Quand la mère s'aperçoit le don de sa fille cadette, elle décide d'envoyer l'aînée à la fontaine. Cette dernière, reçoit un sort à cause de sa malhonnêteté et de son arrogance. Quand la mère découvre le sort de sa fille préférée, elle veut battre la cadette qui s'enfuit.

Élément de résolution : La cadette rencontre un prince et il devient amoureux d'elle.

Situation finale : la cadette épouse le prince alors que l'aînée va mourir au coin d'un bois.

Conte : « Le don de la fée Mirobola »

Situation initiale : Un petit garçon qui a perdu ses parents et qui est sous la garde de son oncle qui n'est pas très gentil avec lui.

Élément perturbateur : La rencontre d'une fée qui exauce son vœu.

Les péripéties : La fée lui donne alors le don de faire sortir des sucreries de ses yeux à chaque larme qui coulera. Puis, revenant sur sa décision parce que les bonbons, ce n'est pas bon pour les dents, elle lui offre de produire des pièces de cinquante centimes à chacun de ses pleurs. Son oncle le gronde, ce qui le pousse à pleurer. À la vue des pièces que produit son neveu, alors il décide d'enfermer le petit garçon et de venir le battre de temps en temps pour qu'il lui rapporte des sous.

Élément de résolution : M. Crocheux l'oncle du petit garçon tombe malade.

Situation finale : Jean-François connaîtra désormais une vie heureuse.

Conte : « La belle au bois dormant »

Situation initiale: Un roi et une reine après maintes tentatives, arrivent à avoir une fille. On organisera un festin en l'honneur de la naissance de la petite princesse. On y invitera sept fées et elles donneront chacune un don à la petite princesse.

Élément perturbateur : l'oubli de la 8ème fée, la malédiction qu'elle jette.

Les péripéties : La Belle grandit, se pique à un fuseau oublié. Tout le château est plongé dans le sommeil et se voit entouré d'un rempart infranchissable d'épines. Cent ans plus tard un prince se présente au château, franchit les épines qui se changent en haie de fleurs.

Élément de résolution : Le prince donne un baiser

à la Belle et réveille la vie au château. La malédiction est annulée.

Situation finale : Noces du prince et la belle.

Conte : « **La belle au doigt bruyant** »

Situation initiale : Clément est un prince sans château ni princesse. Il décide donc de trouver ce qui lui manque pour faire de lui un vrai prince.

Élément perturbateur : Il part en ville où il va tomber sur un château mal entretenu, plein d'orties et de ronces.

Les péripéties : La tante Élisabeth promet Louise que si elle se pique avec une aiguille, elle sombrera dans un profond sommeil avec tous les membres de sa famille. Louise se pique en voulant mettre un CD dans l'électrophone. Un combat entre les sorts de sa famille a eu lieu. Louise se met alors à danser de façon frénétique, entraînant toute la ville avec elle. Bientôt, tout le monde danse, et l'État, ne sachant plus que faire, finit par menacer la rue.

Élément de résolution : Clément rejoint la ville de Louise, il entre chez elle et danse avec elle en l'embrassant : le sort est rompu et Louise s'assoit, épuisée.

Situation finale : Louise et Clément se marièrent et eurent beaucoup d'enfants, tous très sages.

Conte : « Conte à rebours ».

Situation initiale : François Luné, un petit garçon pas comme les autres : il ne peut pas marcher à l'endroit, seulement à reculons.

Élément perturbateur : M. Tirand, un médecin drôle qui va décréter un syndrome d'inversion ambulatoire opiniâtre.

Les péripéties : Après des années de rééducation, François Luné doit y mettre fin. Il ne peut pas se marier. Il ne peut pas trouver d'emploi facilement car il recule. Il vit seul et malheureux. La famille royale a eu une catastrophe leur fille marche à reculons. Le roi exige la marche à reculons. Il s'aperçoit François en maîtrisant la recule alors il le nomme le premier ministre du château. Puis, il le marie à sa fille. Les mariés eurent un enfant.

Élément de résolution : L'enfant de François ne marche ni à l'endroit, ni à l'envers, mais sur les mains !

Situation finale : Le royaume de Boursoulavie est celui qui fournit le plus d'acrobates aux pays alentours.

Selon le schéma narratif de chaque conte, nous pouvons observer la version de réécriture ou la parodie utilisée par les deux auteurs : Philippe Dumas et Boris Moissard.

De ce fait, nous remarquons que la structure du récit traditionnel diffère de la structure du récit moderne. Le changement se voit réellement au niveau de la situation initiale d'où les deux auteurs jouent et s'amuse tout en

modifiant certains procédés narratifs tels que le temps et le lieu de chaque histoire. Nous voyons également une certaine modernité où les rôles des personnages sont complètement inversés. Aussi, nous avons la transformation radicale de la situation finale. Dans les contes à l'envers, le récit se termine par une situation heureuse. En revanche, dans les contes classiques le récit est tragique. (*Le Petit Chaperon Rouge* et *Le Petit Chaperon Bleu Marine*). Alors, nous pouvons constater des points de convergences et de divergences entre les deux versions, prenons l'exemple des personnages et des moralités employées dans chaque conte.

En définitive, notre objet de recherche s'effectue sur : « *Le recueil des contes à l'envers* », d'où Philippe Dumas et Boris Moissard parodient et détournent des contes anciens de Charles Perrault et frères Grimm. Le schéma narratif nous montre une fenêtre de transformation et de déformation claire à chaque conte. Par conséquent, nous signalons que ces contes modernes, à l'envers, sont des contes parfaitement parodiques.

2.1.2 Le cadre spatio-temporel

Le temps : « *Blanche neige* », « *La belle au bois dormant* » de Perrault sont des contes connus dans le monde entier. Ils commencent par la formule récurrente « *Il était une fois* ». Nous remarquons qu'il n'y a aucune date précise. Donc, les événements de ce conte se passent dans une temporalité lointaine et indéterminée.

En revanche, « *Le Petit Chaperon Bleu Marine* » est le conte réécrit par Philippe Dumas et Boris Moissard dont

l'histoire se passe ici dans une époque plus moderne et précise. Dans ce cas le temps est bien déterminé. Les deux auteurs mêlent la vie fictive à une vie vraie et réelle. C'est la vie contemporaine. Ils disent : « ...elle vit encore aujourd'hui... ». C'est pareil pour le conte « *Le Don de la fée Mirobola* ». Les auteurs commencent : « *Il y a encore de nos jours...* ». On appelle cela anachronisme : il y a un éclatement de temps et de l'espace qui se lit par l'anachronisme qui permet à ce récit d'être lue comme histoire parlant certes du passé, mais elle parle toujours au présent, en produisant des significations toujours différentes et neuves. Nous voyons ici, le passage d'une époque ancienne à une époque moderne qui s'associe avec la transformation du conte classique. Donc, la parodie est bien ancrée dans le temps de l'histoire *des contes à l'envers*.

L'espace: Le récit du conte se situe souvent dans un lieu imprécis : pas de nom de pays, de région ou de ville. Lorsqu'on lit un conte on se retrouve souvent quelque part mais sans précision. Cependant, dans notre objet de recherche : Philippe Dumas et Boris Moissard utilisent des lieux précis, avec plus de détails, adapté à notre époque contemporaine, ce sont des lieux urbanisés, ce qui nous montre encore une fois l'emploi explicite de la parodie.

Dans le conte à l'envers, *Le Petit Chaperon bleu marine*, par exemple les deux auteurs précisent le lieu de l'histoire, ils disent: «...aujourd'hui dans le treizième arrondissement, au rez-de-chaussée, d'un immeuble situé dans une rue sombre. »⁴⁸ .Par ailleurs, dans le conte : *Le*

⁴⁸ Philippe Dumas et Boris Moissard. (2013). *Contes à l'envers*, l'Ecole des loisirs, Paris, (« Neuf »). p25

Don de la fée Mirobola, le lieu de l'histoire est bien déterminé. Les deux auteurs déclarent : « *Mme Mirobola vit à Paris à deux pas de la place des Vosges, à l'angle de la rue des Tournelles et de la rue des Lavandières- Saint - André...* »⁴⁹. Philippe Dumas et Boris Moissard évoquent des lieux connus pour montrer parfaitement l'endroit de chaque histoire.

Alors, ce sont des espaces bien réels, le lecteur identifie facilement les endroits cités. L'histoire se déroule dans un monde évidemment connu, sécurisé qui ne représente aucun danger pour le lecteur.

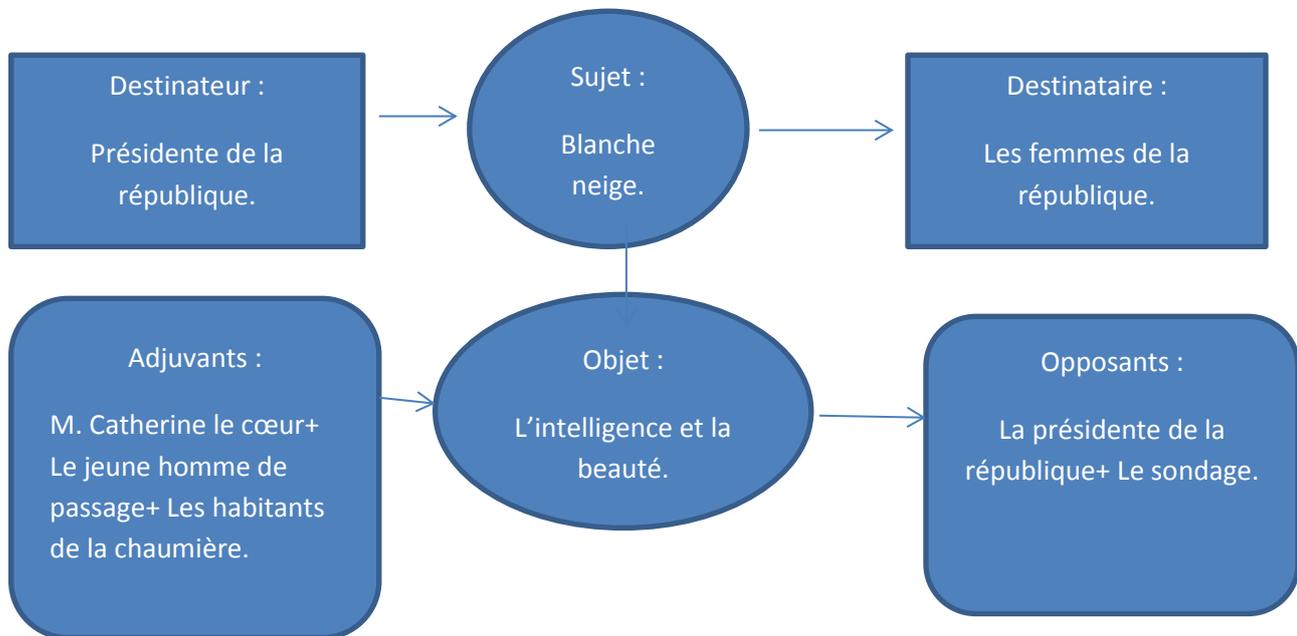
2.1.3 Les personnages

Philippe Dumas et Boris Moissard gardent les mêmes personnages du conte classique de Perrault, mais en leur détournant. Comment ? Ces deux écrivains ont un caractère modernisé plein d'humour et de rire (comique) et en inversant certains rôles de ces personnages. Cela nous montre, les effets parodiques sur les contes classiques. Les auteurs de ces contes, détournent et changent complètement le parcours de l'histoire. Ce changement nécessite un schéma actanciel pour chaque conte.

De ce fait, nous allons analyser la parodie et le schéma actanciel employées dans *le conte à l'envers de la belle histoire de blanche neige*, Philippe Dumas et Boris Moissard présentent blanche neige telle quelle est, c'est-à-dire en gardant leur nom propre mais en modifiant les événements et l'intrigue de l'histoire. Ceci est

⁴⁹ Ibid. P 44.

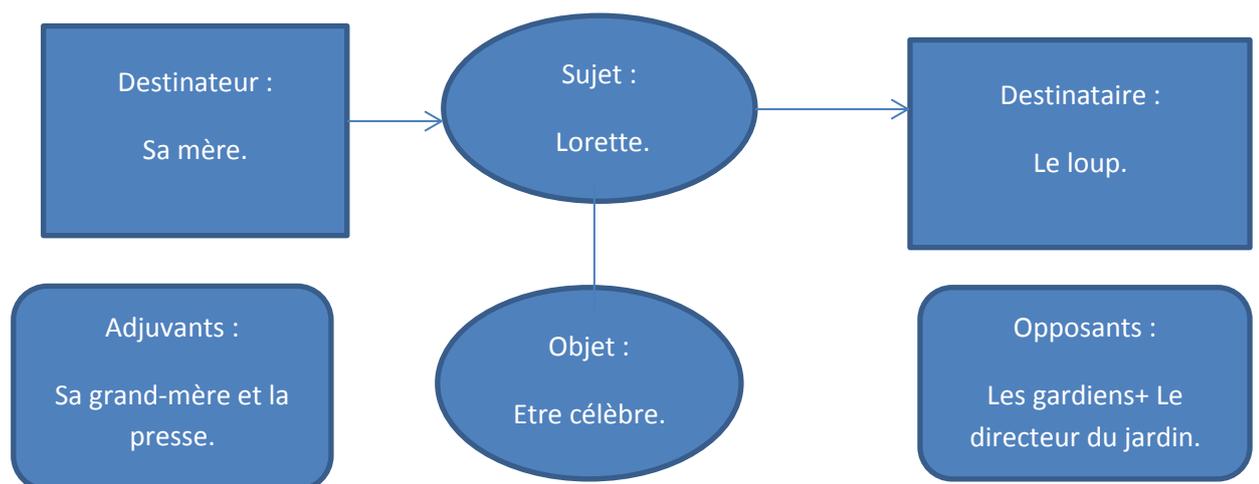
inévitavelmente clair dans le schéma actantiel ci-dessous de:
La belle histoire de blanche neige



En effet, d'après ce schéma nous constatons que la femme qui veut éliminer Blanche-Neige est la présidente de la république alors que dans le conte classique c'est la reine. Ce détournement et changement du personnage nous démontre l'emploi de la parodie par les deux auteurs. Un autre exemple frappant, on demande l'avis de la population sur l'intelligence et la beauté de la présidente de la république par l'intermédiaire de sondages en revanche dans les contes de Perrault on demande l'avis du miroir. L'humour est ainsi présent : la reine est devenue une présidente. Nous remarquons ici l'inversement des rôles des personnages et c'est un autre indice de parodie : nous sommes dans un monde où les femmes ont pris le pouvoir..., ce sont des précisions données sur des éléments de notre monde d'aujourd'hui « *la glace à la vanille, le Frigidaire, le faux passeport...* ». Les auteurs utilisent la technique du conte pour soulever, de manière humoristique,

certaines aspects de notre société « Blanche-Neige devient le porte-parole des hommes qui ont fui la domination féminine... ». Dans ce conte détourné, le schéma traditionnel des personnages et les valeurs qu'ils véhiculent se retrouvent souvent bouleversées, car les auteurs ont recours à ce que Genette nomme la « transvalorisation » qui peut prendre une forme positive ou négative sur le personnage.

Examinons le conte *Le Petit Chaperon rouge* qui s'intitule : « *Le Petit Chaperon bleu marine* » dans le recueil des *Contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard. Nous voyons que la parodie est signalée dès le titre du recueil *Contes à l'envers*. Les auteurs de ces contes détournés font à leur lecteur un clin d'œil qui annonce le rapport avec le texte source. En effet ; le conte réécrit représente le reflet inversé du conte source, comme si c'était un reflet dans un miroir. Ceci est proposé dans le schéma actanciel : Le petit chaperon bleu marine.



Selon ce schéma, nous constatons que les auteurs donnent des explications à leurs jeux de mots tout en restant dans le mode ludique. Par exemple, dans Chaperon

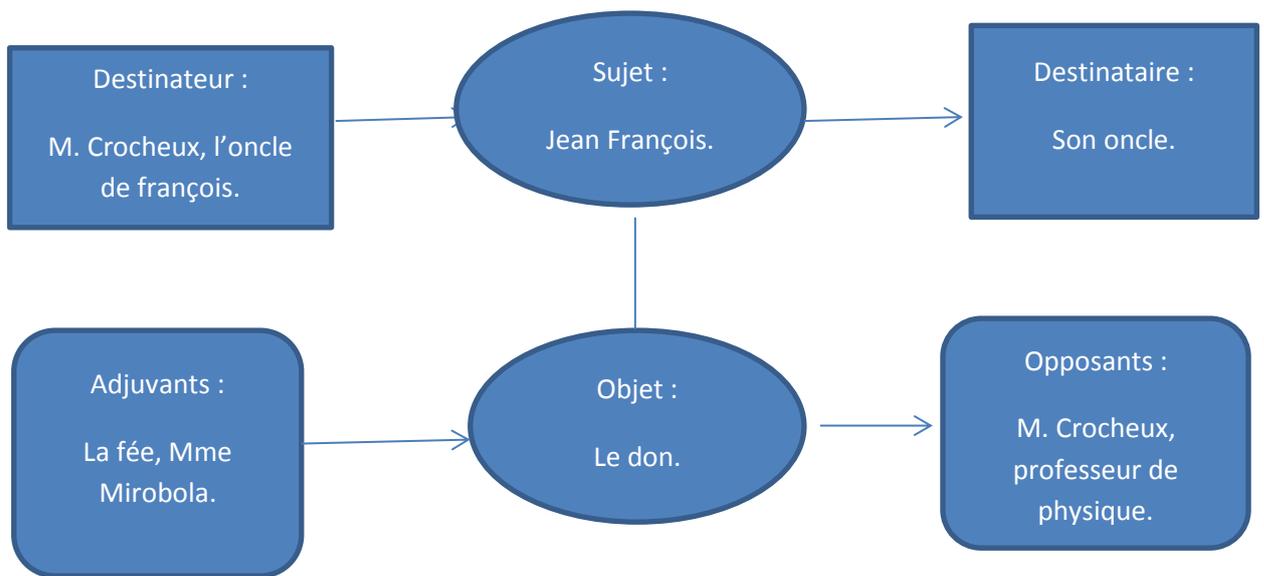
bleu marine, les auteurs expliquent le jeu de mot sur *Le Petit chaperon rouge* de la même façon que Perrault lorsqu'il explique le surnom donné à la petite fille dans le conte d'origine. Dans le conte moderne : *Le Petit Chaperon bleu marine* est présenté dès le début, dès le titre. Nous comprenons à partir du premier coup d'œil que ce conte est parodié, il se réfère au *Petit Chaperon rouge*. Le changement de la couleur du chaperon annonce la rupture du cours traditionnel du conte : « *Personne n'ignore, bien sûr, l'histoire du Petit Chaperon rouge. Mais connaît-on celle du Petit Chaperon bleu marine?* »⁵⁰. Donc, nous voyons clairement que le nouveau conte a une relation forte avec l'ancien modèle. En effet, il s'agit d'une réécriture claire en s'usant de la parodie pour donner une nouvelle version plus originale. Ajoutons une autre parodie, la petite fille a un nom précis « *Lorette* », par opposition au conte ancien où la petite fille n'avait pas de nom ou de caractéristiques précises. Dans *le conte à l'envers*, Lorette est la petite fille du *Petit Chaperon rouge* qui « *après ses démêlés avec le Méchant Loup, à pas mal grandi et est devenu une belle jeune femme qui s'est mariée et eu un enfant (une fille nommée Françoise) ; puis qu'elle s'est trouvée elle-même grand-mère quand cette Françoise s'est mariée* »⁵¹. Alors, ce caractère du nouveau Petit Chaperon va modifier toute la perspective du conte. L'objet passif du conte classique se transforme en sujet actif.

C'est pareil aussi dans le conte : *Le Don de la fée Mirobola* ; les deux auteurs ont choisi le nom propre de Mirobola : « *Mme Mirobola est justement une de ces fées*

⁵⁰ Ibid p25.

⁵¹ Ibid p 25.

modernes confidentielles et camouflées, mais au même temps capables d'accomplir des choses assez étonnantes, comme on va le voir ici »⁵². Alors que dans les contes de Perrault les fées Mirobola n'existe pas. Ce schéma actantiel ci-dessous nous résume le changement radical du conte classique par rapport au conte à l'envers.

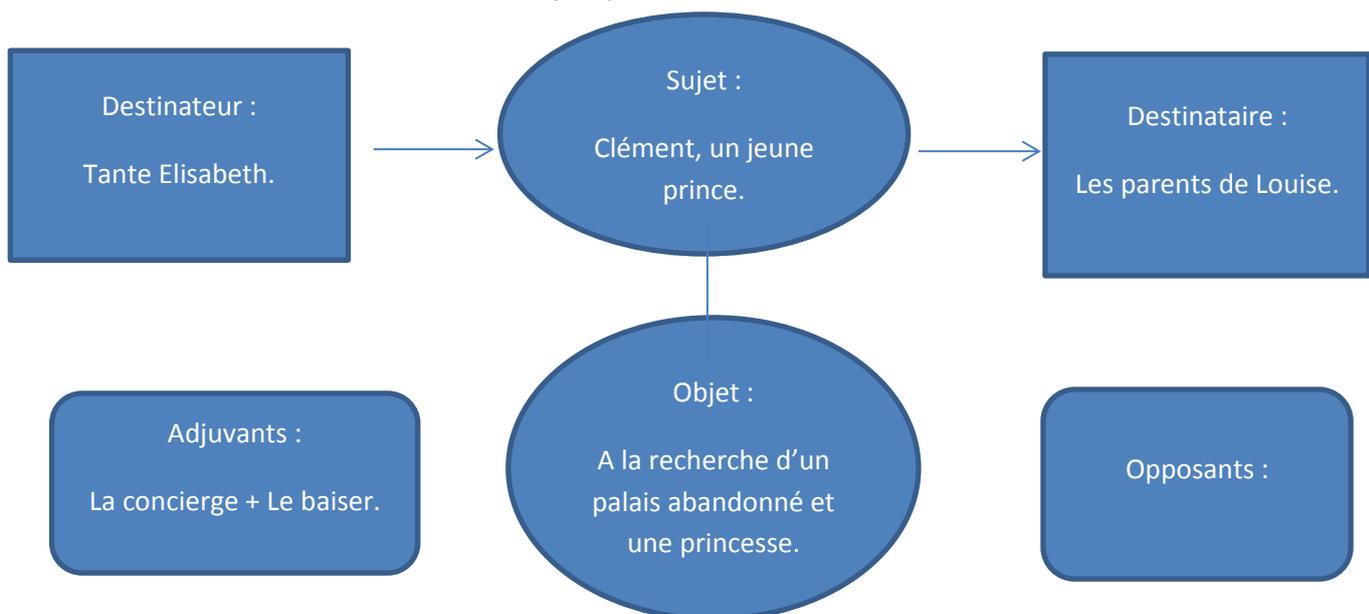


En effet, nous avons l'appellation de la femme « Mirobola » en ajoutant une description moderne à la fée. Cette dernière ne vit pas dans le monde surnaturel, elle ne provoque aucune surprise, les auteurs considèrent les fées comme faisant partie de leur univers réel. Par ailleurs, nous remarquons que le caractère des personnages est détourné de leur caractère dans le conte d'origine, il est plus affirmé. Le contexte des contes à l'envers est plus actuel.

Visitons ainsi, *le conte à l'envers de la belle au doigt bruyant*. Il est marqué par un savoureux jeu de mots et

⁵² Ibid. p.45.

c'est une autre empreinte de parodie : le « dormant » initial devient « *bruyant* » et d'interversion des consonnes : le « b » et le « d » qui nous conforte dans l'idée qu'on va bien se retrouver dans un « *conte détourné* » donc, on voit clairement cette transformation ludique qui a été signalée dans la définition de Gérard Genette. *La Belle au doigt bruyant* fait partie d'un recueil de textes parodiques d'où les deux auteurs donnent un nom au prince « Clément », c'est un prince sans château ni princesse. Il décide de trouver ce qui lui manque pour faire de lui un vrai prince. L'objet de quête est totalement différent dans ce conte à l'envers. Ceci est clair dans le schéma proposé.

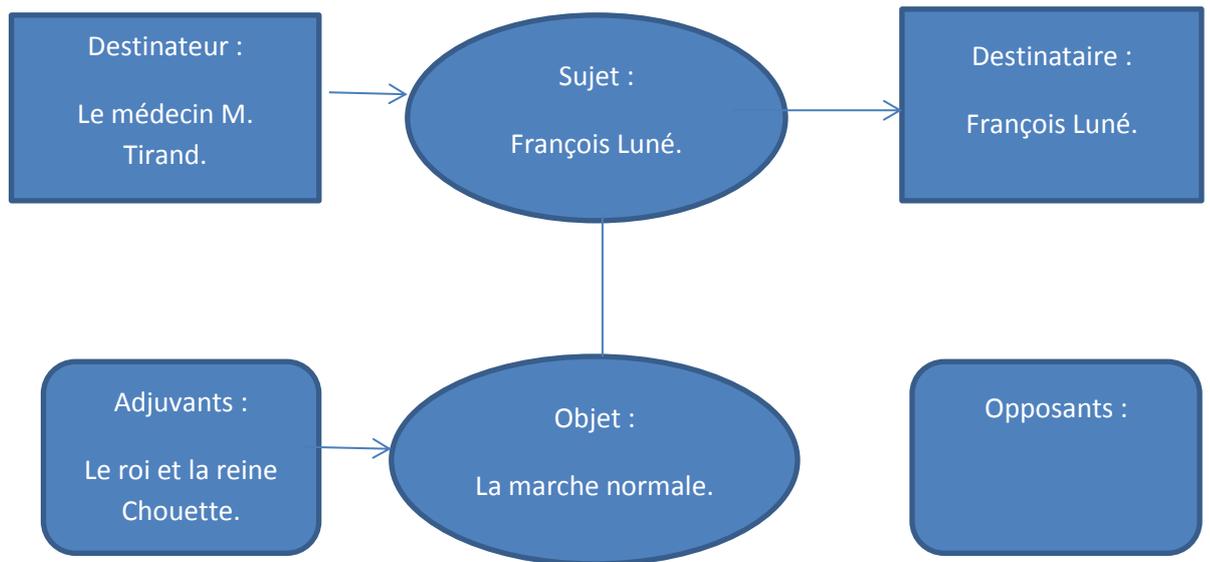


Dans ce conte tous les personnages sont renversés par rapport au conte traditionnel. L'humour est au rendez-vous dès le début de l'histoire « *A treize ans, son père lui offrit un vélo demi course : on le voit plus désormais qu'à bicyclette, son chien Didi trottant contre sa roue* »⁵³. Nous savons tous que le prince ne possède pas un vélo au contraire il a son propre cheval pour se déplacer (c'est indiqué dans les

⁵³ Ibid p 67.

contes sources). En effet, les deux auteurs détournent aussi le rôle de la 8^{ème} fée en donnant un rôle tout à fait différent à la tante Elisabeth, en la modernisant par un jeu de mots tout en gardant le thème original qui est la pique et le sommeil mais en jouant autour de quelques termes. Donc, l'humour est un repère de parodie. Dans ce conte réinventé, les deux auteurs remplacent le sommeil de la Belle au bois dormant par la danse, la mort apparente par une manifestation de vie. Louise, qui incarne ici le personnage de la Belle aux bois dormant, commence sa vie de la même façon : elle est belle et promise à un grand avenir, cependant, la jalousie d'une parente la rend victime d'une malédiction. Les auteurs s'amuse en présentant une contradiction avec des contes originaux. Nous voyons un décalage inattendu qui s'inscrit dans un conte plus actuel, un conte modernisé.

Notre dernier conte à l'envers est *le conte à rebours*. C'est un conte moderne, étrange et passionnant, il pose bien des réflexions sur le sens de la vie, le regard des uns et des autres, sur l'anormalité des normes. En effet, nous exposons le schéma actantiel ci-dessous pour montrer les modifications faites par Philippe Dumas et Boris Moissard. Nous signalons ici que le conte à rebours de Perrault est une pièce de théâtre.



Notre personnage principal est François Luné un homme tout à fait différent, il recule : ce qui a attiré l'attention de tout le monde. Les deux auteurs utilisent une forme d'écriture tout en jeux de mots, en jeux de sens et de contre-pied. L'humour est présent quand la population doit tout d'abord apprendre à marcher à reculons, menacée de pendaison, puis à marcher sur les mains. En effet, la conduite de François Luné le personnage principal s'écarte de la norme. Nous remarquons aussi un jeu de mots autour des noms propres donnés aux autres personnages par exemple : le roi Livagot, qui porte un nom de fromage, la reine Aubergine porte quant à elle un nom peu flatteur, puisqu'on ne peut le lire sans penser à un autre légume. De ce fait, nous signalons que la parodie est bien présente dans ce conte à l'envers.

Par ailleurs, nous avons présenté le schéma actantiel de cinq contes classiques à version à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard. Chaque schéma actantiel nous démontre minutieusement le changement et l'inversement

ironique des contes à travers le changement des rôles des actants.

Ce petit recueil de contes à l'envers nous ajoute une bonne dose d'humour et une pincée d'ironie. A travers ces schémas actantiels, nous remarquons que ces contes détournés revisitent de manière étonnante et détonante des contes classiques tels que : Blanche neige, Le petit chaperon rouge, Les fées, La belle au doigt bruyant et Le conte à rebours. Ces belles histoires réinventées par Philippe Dumas et Boris Moissard nous poussent également à réfléchir sur l'acte de chaque personnage. De ce fait, nous voyons clairement dans chaque schéma actantiel un bouleversement radical et un détournement clair autour des personnages. Les deux auteurs ne gardent plus les personnages classiques de Perrault et Grimm. En effet, ils nous donnent un plaisir pour visiter et survoler ces contes traditionnels au monde moderne et actuel. Ces changements apportés au niveau du décor et des personnages, nous confirment l'emploi explicite de la parodie qui est notre objet de recherche. La réécriture était un outil indispensable dans notre travail pour nous aider à discerner les passages parodiés ou détournés.

En définitive, le schéma actantiel rassemble l'ensemble des rôles et des relations parodiées entre les personnages de chaque conte.

2.1.4 Moralité :

Le conte véhicule un message à travers ces péripéties, généralement positives, avec une fin heureuse où le méchant est puni. Chaque conte possède une morale que

l'on découvre à sa fin. Cette morale touche une grande diversité de sujets selon le conte, mais son objectif est toujours le même : éduquer les enfants.

Par ailleurs, Philippe Dumas et Boris Moissard détournent, parodient et réinventent des contes modernes, en gardant dans certaines histoires la même morale de Perrault et Grimm mais ils ont changé la perspective qu'invite le conte.

Dans le conte à l'envers *La belle histoire de blanche neige*. La morale de l'histoire est qu'il ne faut pas s'attacher à des choses éphémères telles la beauté et la jeunesse. La vraie beauté vient de l'intérieur. La patience et l'humilité sont toujours récompensées, alors que la vanité peut mener à la chute.

En effet, nous remarquons que les deux auteurs mettent en lumière l'égalité des sexes. Il s'agit d'un doute sur la valeur masculine, c'est pourquoi Blanche neige a renversé à la fin de l'histoire la dictature des femmes.

Passons au conte *Le Petit Chaperon Bleu Marine*, les auteurs illustrent deux morales : l'une est implicitement contenue dans le texte, tandis que l'autre est explicitement donnée. La première évoque les répercussions qu'engendrent le mensonge et la volonté de reproduire des actes du passé, sans se soucier des conséquences, tandis que l'autre incite à se méfier des hommes. « *Sous réserve, il va de soi, de prendre garde aux hommes qui pourraient y rôder ; car certains hommes sont plus dangereux que les loups* »⁵⁴. Ici, tout est inversé la légende ne concerne plus le

⁵⁴ Ibid. p. 41.

loup, l'ennemi est l'homme ; le plus dangereux prédateur du monde.

Allons au conte *le don de la fée de Mirobola*, la parodie n'enlève en rien la valeur morale de ce conte qui est la récompense occlusions morales : l'amabilité et la civilité à l'égard de chacun sont toujours récompensées, la méchanceté et l'injustice sont punies. La première morale est concrète et accessible faisant allusion à ce qui est purement monétaire. La seconde morale, d'une tonalité plus abstraite est philosophique, relate le fait que tout acte généreux trouve sa récompense.

A la fin de ce chapitre, nous constatons en premier lieu que Philippe Dumas et Boris Moissard s'appuient sur les contes traditionnels de Perrault et Grimm. Ces deux écrivains se sont servis de la parodie comme forme ou type de réécriture en leur donnant une nouvelle inspiration comique à l'aide de la parodie. Cette dernière a changé et bouleversé l'univers littéraire en créant une curiosité d'écriture chez les écrivains contemporains.

Pour étudier cette nouvelle forme de réécriture, il faut faire recours au conte source. En effet, nous avons remarqué dans l'étude de corpus que la parodie est omniprésente dans les *contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard avec des passages explicites, en revanche la modification du personnage principal est une nécessité indispensable. Nous ajoutons également que le détournement est ainsi présent à l'aide de quelques procédés, citons d'une part : la structure narrative du conte

et l'inversion des personnages d'autre part sans oublier le changement du cadre spatio-temporel et même quelques moralités qui sont aussi changées.

Pour conclure, nous pouvons dire que la parodie a pour conséquence le passage d'un effet à un autre ce qui est un des facteurs au service de notre but ultime : amuser le lecteur avec des mécanismes modernes.

Chapitre III

*Plaisir de pasticher
dans les contes à
l'envers*

Dans ce chapitre, nous aborderons dans un premier temps le pastiche c'est pourquoi nous faisons appel à quelque généralités sur ce dernier. Par la suite, nous consacrerons une partie du chapitre à l'analyse du pastiche dans « *les contes à l'envers* » de Philippe Dumas et Boris Moissard pour traiter le style d'imitation dans chaque conte en arrivant vers la fin à la réécriture moderne des contes détournés.

1- Le pastiche

Comme nous avons déjà évoqué dans le premier chapitre, c'est Julia Kristeva qui installe une nouvelle notion nommée : « *intertextualité* ». En effet, chaque texte se croise avec un autre texte tout à fait différent, en créant une nouvelle lecture du texte : c'est-à-dire, tout texte est un intertexte.

Nous avons mentionné que Gérard Genette élabore une classification des différentes formes d'intertextes, tout en différenciant les notions d'intertextualité et d'hypertextualité, tous deux hyponymes d'une nouvelle notion qu'il nomme « *la transtextualité* ». Ce sera la notion d'hypertextualité que nous développerons, puisque c'est elle qui referme celle de « *pastiche* ».

Gérard Genette définit ainsi la notion d'hypertexte :

« *J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation* »⁵⁵.

Nous remarquons ici que l'hypertexte n'est pas donc un emprunt, comme l'intertexte, c'est-à-dire une coprésence :

⁵⁵ Genette Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, p 16.

A est présent dans B, mais il modifie le texte A, dans un texte B inspiré de A par dérivation, cela nous démontre que A est repris et transformé dans B. Dans cette perspective genettienne, le pastiche est donc un hypertexte.

Par conséquent, nous devons définir le terme de *pastiche*, qui est un hyponyme de l'hypertextualité, lui-même hyponyme de la transtextualité, comme nous venons de l'observer d'après la taxinomie de Genette.

Ainsi Paul Aron définit le pastiche comme suit :

« Imitation des qualités et des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi considéré, le pastiche se réalise en deux temps ; il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique. Par ailleurs, les motivations des pasticheurs sont variables : ils peuvent rendre hommage à un modèle, le critiquer, le parodier ou simplement l'imiter afin de produire un faux »⁵⁶.

A la lumière de cette citation, nous retenons que le pastiche est une imitation minutieuse du style d'un écrivain, pour qu'il ait une reproduction nouvelle d'une œuvre particulière, ou d'un courant littéraire. L'objectif principal du pasticheur c'est de rendre hommage à sa propre manière ou style d'écriture, c'est-à-dire après une analyse stylistique, il s'agit pour le pasticheur de transposer le style d'un auteur dans un texte nouveau.

⁵⁶ Aron Paul. (2008). *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Les Littéraires, p. 5-6.

A travers la définition de Paul Aron nous pouvons retenir aussi les termes : imitation, style, transposer, texte nouveau, mimétique, analytique qui ont une relation puissante avec la notion du pastiche, sans ignorer également la parodie et le plagiat comme exemples de pastiches. Cela veut dire que ces deux derniers font partie du pastiche. Or, toutes ces notions sont liées et leur limite est mince, elles se rapprochent et les liens entre eux sont étroits, pourtant il faut les distinguer les unes des autres.

En effet, Paul Aron complète sa définition en ajoutant :

« Si l'on s'accorde à dire que le pasticheur imite non un texte ou un courant particulier, mais un style, c'est-à-dire un ensemble d'éléments textuels liés à la signature d'un auteur ou à une origine identifiable, il reste bien entendu que le mot « style » recouvre des réalités hétérogènes »⁵⁷.

Alors, nous voyons que le pastiche est en effet une imitation d'un style. Quant à dire qu'il ne peut pas être celle d'un texte ou d'un courant particulier, c'est donner une définition du mot « style » trop limitée. Ici, Paul Aron parle d'imiter le style d'un auteur, dans sa globalité. Mais y a-t-il un ou des styles ?

Il existe plusieurs niveaux de pastiches : il peut s'agir du pastiche d'un courant littéraire, ou pastiche du style d'un nouveau roman. Il peut également s'agir du style d'un auteur, en considérant l'ensemble ou partie de son œuvre et en définissant une ligne directrice du style. En revanche, il peut s'agir de pasticher une œuvre en particulier, pour l'unité stylistique qu'elle représente ou plus étroitement encore : le pastiche d'un extrait.

⁵⁷ Ibid. p 9.

1.2. Le pastiche littéraire

L'apparition récente de cette forme d'imitation de textes remonte au moins quatre siècles. Emprunté à l'italien *pasticcio* «pâté», le terme « *pastiche* » apparaît au XVII^e siècle d'abord dans le vocabulaire de la peinture. En tant que pratique littéraire, le terme tarde à se stabiliser, pour des raisons qui tiennent à la fois à son acception large, proche de la parodie, et péjorative, proche du plagiat. Il faudrait attendre l'époque moderne pour que le pastiche quitte son versant négatif d'imitation grotesque pour rentrer dans la mémoire de la littérature.

Donc, la confusion avec la parodie n'est pourtant pas sans raison. Les pratiques intertextuelles : parodie, travestissement burlesque, charge et pastiche ont ceci en commun de procurer un effet de comique. En effet, apparenté à la parodie, le pastiche s'en distingue toutefois par un certain nombre de critères. Tandis que la parodie classique ; le terme vient du grec « *parôdia* », ou, « *chanter à côté* ». Gérard Genette mentionne à propos de cela : « *le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix (...) c'est chanter dans un autre ton : déformer (...)* »⁵⁸.

En effet, il consiste à transformer un texte source en détournant son sujet mais en gardant son style, la technique du pastiche consiste à imiter le style d'un auteur, la référence à un texte source précis n'étant pas toujours évidente.

⁵⁸ Gérard Genette. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, p 16.

Les effets de sens qui en ressortent sont également distincts. Dans la parodie, la transformation de certaines composantes du texte source tels l'intrigue, les personnages et la morale va entraîner le détournement du sens original du texte source. Nous avons vu ainsi dans notre recherche que les personnages nobles se sont substitués à des personnages inférieurs, les scènes classiques sont tournées en dérision, la morale est dérivée vers la subversion. En revanche, dans le pastiche, la cible de l'imitation réside moins dans le détournement du style d'un auteur, quoique l'effet parodique puisse s'installer, que dans le jeu ludique de réécriture, les célèbres à la manière *de* qui ne font que confirmer l'admiration pour l'auteur pastiché. Alors, l'effet comique et la visée satirique sont évidents. Nous proposons ici un exemple célèbre de pastiche littéraire « sérieux » est l'ouvrage *Pastiches et mélanges*, de Marcel Proust (1935). A partir d'une affaire d'escroquerie largement diffusée par la presse, Proust transpose dans des récits fictifs de l'affaire Lemoine le style d'auteurs renommés, comme *Balzac*, *Flaubert*, *Renan*, entre autres. Avec Proust, le pastiche voit son statut de littérature marginale, « *au second degré* » selon *Genette*, être remplacé par celui d'exercice de style à visée esthétique et pédagogique. Désormais, le pastiche intègre la dimension transcendante de toute œuvre littéraire.

En effet, s'il est vrai que le pastiche et les autres formes de littérature ont longtemps vécu dans l'ombre, marginalisée pour leur caractère bouffon, à partir du XVIII^e siècle les pratiques intertextuelles connaissent un tout autre sort. Déjà à l'époque romantique, l'affirmation de la singularité de l'œuvre reflète le désir de sauvegarder le

patrimoine de la littérature. Dans les années 1960, les structuralistes comme *Kristeva* et *Barthes* prolongent ce projet en annonçant le primat du texte sur les conditions de production de l'œuvre (auteur, école, genre). Par la suite, le pastiche voit se dissiper l'image négative qui le caractérisait a priori pour expliciter le mode d'existence même de la littérature, sous forme d'un réseau mémoriel qui unit les œuvres au fil du temps. *Sangsue* affirme ainsi que « le simple fait de prendre un texte pour cible équivaut déjà en soi à une reconnaissance »⁵⁹, pour compléter enfin que les pratiques intertextuelles « témoignent la plupart du temps d'un hommage à son modèle »⁶⁰.

Comme le montre fort bien *Gérard Genette* (1982), « pour que le pastiche atteigne sa fonction pleine, c'est-à-dire, pour qu'il soit apprécié, encore faut-il que le texte source soit connu et reconnu par les lecteurs »⁶¹. Les pratiques intertextuelles mobilisent ainsi une compétence métalittéraire, autrement dit, un savoir sur le mode de fonctionnement des pratiques littéraires, ce qui déborde l'autonomie du texte littéraire tel que préconisé par les approches formalistes. En effet, *Gérard Genette* exige de la sorte « la constitution préalable d'un modèle de compétence générique »⁶². Nous distinguons ici, la notion de genre littéraire, autrefois délaissée par les romantiques, qui refait surface pour affirmer l'appartenance de tout texte à des régimes génériques qui, à leur tour, jouent le rôle de repères pour guider la construction du sens.

⁵⁹ Daniel Sangsue. (2001). *Parodie*. In : *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis/ L'Harmattan, p. 552.

⁶⁰ Ibid. p.561.

⁶¹ *Gérard Genette* (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, p 26.

⁶² Ibid, p. 27.

1.3. Le pastiche selon Gérard Genette

Les autres pratiques intertextuelles, telles quelles ont été formalisées par Gérard Genette, ne se caractérisent pas par une relation de coprésence, mais de dérivation et relèvent moins, selon lui, de l'intertextualité que de l'hypertextualité.

« J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »⁶³.

Selon cette citation, nous remarquons que l'opération implique une transformation (parodie) ou une imitation (pastiche) du texte antérieur que l'hypertexte évoque d'une manière ou d'une autre sans le citer directement, comme c'est le cas avec le pastiche, où un style est imité sans que le texte ne soit jamais cité. Les deux formes principales de dérivation sont la parodie et le pastiche.

Nous retiendrons la définition très resserrée que propose Gérard Genette, c'est-à-dire « *toute démarcation d'un texte qui change le référent en modifiant partiellement le signifiant* »⁶⁴, pour dire que la parodie est une affaire de déplacement du sens d'un texte. La forme change ou non ; d'ailleurs, l'auteur de parodies garde parfois toute la structure textuelle du texte de référence. Il s'agit de modifier partiellement le message de l'auteur pour en changer le but, mais pas forcément la manière. Le style peut rester très proche de celui de l'auteur, mais le message doit être compris et détourné. Or, le pastiche c'est une

⁶³ Ibid. p. 12.

⁶⁴ Ibid. p. 20.

imitation ludique. Il procède par la création à l'imitation d'un style. C'est le style qui dicte le texte et non pas la transposition d'un texte préexistant. L'imitation d'un style provoque la reconnaissance. Ex : Flaubert pastiché par Proust.

Donc, nous retenons que la parodie transforme tandis que le pastiche déforme. Il s'agit moins de renvoyer à un texte précis qu'au style caractéristique d'un auteur, et pour ce faire, le sujet importe peu.

En définitive, le pastiche et la parodie sont tous les deux des imitations de textes antérieurs, mais avec des objectifs différents : rendre hommage à l'auteur pour le pastiche et faire rire le lecteur pour la parodie.

1.4. Comment faire un pastiche ?

Le pastiche est une forme de réécriture qui consiste à imiter un texte, à s'en approcher le plus possible, tout en feignant de ne rien transformer. L'auteur s'attache le plus souvent à imiter le style d'un écrivain, ce qui suppose de savoir identifier puis reproduire les caractéristiques uniques de son écriture.

De manière assez évidente, le pastiche d'un courant littéraire est moins précis stylistiquement que le pastiche d'un auteur. Ce dernier, dans la totalité de son œuvre demande un travail d'analyse bien plus large et fastidieux que celui d'un extrait. Pourtant, toutes ces manières sont des pastiches et l'on pourrait donner un nom nouveau à chacune de ces manières de pasticher pour être plus précis.

Mais comment aborder le pastiche comme manière de trouver son style en tant qu'écrivain pasticheur?

Pour cela, il faut considérer, comme *Marcel Proust* a annoncé, l'existence de ce qu'il appelle « *le pastiche involontaire* »⁶⁵ comme une voie obligée du passage à l'acte d'écrire. L'écriture étant influencée par la lecture, de manière générale et plus précisément par la lecture dans laquelle l'écrivain est plongé au moment d'écrire, « *le pastiche involontaire* » est d'une certaine façon, inévitable. Pourtant, au-delà d'être un exercice permettant aux écrivains en atelier d'acquérir de nouveaux traits stylistiques, avec le pastiche, l'écrivain prend toute conscience de la pratique du pastiche et peut l'identifier plus clairement dans la pratique de son écriture, et donc trouver plus précisément son style propre, grâce à ce que Marcel Proust appelle « *la vertu purgative et exorcisante du pastiche* »⁶⁶, évitant au maximum « *le pastiche involontaire* ».

Dans notre corpus, *Philippe Dumas* et *Boris Moissard* ont pastiché et parodié les contes de *Charles Perrault* et *Frères Grimm* dans un recueil célèbre qui s'appelle *les contes à l'envers*. Les deux auteurs font un excellent exercice d'imitation de style qui remplit plusieurs fonctions : mémoire, humour et hommage.

1.5. Le pastiche comme genre à part entière

A la fin du XIXe siècle, la situation du pastiche évolue rapidement, le pastiche signale désormais une forme de sociabilité complice et fraternelle. Il devient une des nombreuses activités littéraires dans lesquelles s'expriment

⁶⁵ Marcel Proust. (1971). *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges* et suivi d'Essais et articles, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.594

⁶⁶ Ibid.

l'esprit non conformiste et une pratique des lettres saturée par ses propres références. Dès lors les écrivains acceptent, voire revendiquent comme une valeur ce genre que leurs confrères des siècles précédents n'envisageaient qu'avec une réprobation indignée. C'est dans cette conjoncture précise que le pastiche cesse d'être majoritairement parodique pour se lier au registre critique, qui est à la fois plus valorisé dans le monde littéraire et plus légitime dans le monde social.

Ainsi, dès le début du XXe siècle, nous observons une nette rupture : avec *Jules Lemaitre*, *Reboux* et *Müller* et *Proust*, le pastiche devient un exercice en soi, un véritable exercice de style, et un genre littéraire spécifique, plus répandu dans les milieux lettrés que la parodie. En 1984, le fait que le *Dictionnaire des littératures de langue française* édité par Bordas consacre une bien plus importante notice à Pastiche qu'à Parodie montre bien l'évolution qui s'est produite depuis *Larousse*. La publication littéraire en recueils confirme cette évolution. Plus d'une centaine de ces recueils ont été publiés, certains à un très grand nombre d'exemplaires et avec un succès parfois impressionnant, citons le recueil de Jean-Louis Curtis, *Haute École* (1950) qui renferme quatre essais critiques. Le pastiche et la parodie deviennent alors la preuve d'une excellente connaissance de l'œuvre et la marque d'une admiration respectueuse.

En effet ; l'argumentaire change en conséquent. Les pasticheurs dans leurs préfaces expriment des excuses à l'égard des auteurs pris pour cibles. *André-Marie*, en digne successeur de *Reboux* et *Müller* auxquels il rend hommage, écrit :

« C'est le privilège du lettré et du lettré spirituel, que de réussir à épouser ainsi la forme de l'imagination, les procédés de composition, les habitudes de style, le vocabulaire, pour édifier, sous son nom, une nouvelle œuvre toute d'imitation narquoise »⁶⁷.

La conception la plus ambitieuse est probablement celle exprimée par Jacques Laurent et Claude Martine dans leur préface à *Neuf perles de culture*, 1952, intitulée « *Eloge du Pasticheur* ». Ce texte important, voire unique, traite d'emblée de la critique dont il relève les insuffisances classiques. Il y a deux formes de critique : une « *consommatrice* » qui se borne à précéder le public, l'autre « *ambitieuse* » et créatrice qui se recommande de *Sainte-Beuve* « *qui au lieu de goûter au pâté, en cuisine un autre. Ce n'est pas un dégustateur, c'est un créateur* »⁶⁸.

La première ne peut que donner envie (ou pas) de lire, la seconde ne fait que se mettre en valeur elle-même. La critique ne peut apporter quelque chose au lecteur que s'il connaît déjà l'œuvre critiquée. De plus, elle s'exprime en utilisant les mêmes moyens littéraires que son sujet. Donc « *Ou le critique cesse d'être critique [...] ou il se condamne à rester étranger à l'œuvre étudiée* »⁶⁹.

Ils ajoutent: « *Le pastiche est la seule issue [...] il ne se situe pas dans l'univers du jugement* »⁷⁰. C'est-à-dire : c'est une forme supérieure de la critique qui se joue des impossibilités de la critique traditionnelle. En 1966, Jacques Laurent reprend ce point de vue et affirme : « *le pastiche*

⁶⁷ André-Marie. (1988). *Prière d'insérer Les Écrivains normands*.

⁶⁸ Jacques Laurent et Claude Martine. (1952) ; dans leur préface à *Neuf perles de culture*. P. 63.

⁶⁹ Ibid. p. 66.

⁷⁰ Ibid. p. 76.

[...] *reste pour moi la parure suprême de la critique* »⁷¹. Cela veut dire que le pastiche est un décor stylistique qui fait partie intégrante de la critique.

1.6. Le pastiche comme imitation

Dans notre corpus, le pastiche nous intéresse en tant qu'il est un exercice susceptible de vérifier ou de consolider les acquis en matière de lecture et surtout d'écriture. C'est que l'imitation est, en effet, l'un des processus majeurs qui permet à un individu de se socialiser et de s'acculturer, par l'intermédiaire des modes de parler et d'écrire, des modèles comportementaux et, plus généralement, de l'ensemble des rituels sociaux :

*« Par imitation, on veut signifier que le comportement a été copié sur autrui, sans préciser si l'imitateur a été mis au courant de ce comportement par l'observation directe, par ouï-dire, ou enfin, dans les sociétés les plus avancées, par la lecture »*⁷².

Puisque l'apprentissage par imitation existe, il faut supposer, simultanément, la présence de régularités qui organisent les productions langagières des règles conversationnelles à la structuration d'un texte littéraire et la capacité des individus à intégrer ces régularités dans leurs propres structures. En termes piagétiens, on dira que le sujet assimile les régularités de l'objet, ce qui implique qu'il modifie, accommode les structures schémas dont il dispose. Bornant, notre réflexion à la pratique du pastiche, nous pouvons reprendre à notre compte ce qu'écrit Gérard Genette: *« L'imitation a essentiellement affaire à un style...*

⁷¹ Ibid. P. 81.

⁷² Ralph Linton. (1980). *Le fondement culturel de la personnalité*, Dunod, P. 133.

une manière sur le plan thématique comme sur le plan formel ». Il ajoute aussi :

« Imiter, en littérature, comme ailleurs, suppose, toujours, ... la constitution préalable consciente et volontaire ou non d'un modèle de compétence dont chaque acte d'imitation sera une performance singulière, le propre de la compétence étant, ici comme ailleurs, de pouvoir engendrer un nombre illimité de performances correctes »⁷³.

A la lumière de cette citation, nous soulignons que le théoricien Gérard Genette insiste sur l'importance de l'imitation dans le style sans ignorer le thème et la forme qui jouent un rôle indispensable dans la structuration d'un texte littéraire. En ajoutant également la performance engendrée par l'acte d'imitation qui participe à l'adaptation d'une œuvre littéraire.

Par ailleurs, nous remarquons que les travaux d'écriture et le pastiche se ressemblent, par contre, en ce sens qu'ils sont des exercices qui assurent une dialectique de la répétition : le pasticheur montre qu'il sait être conforme au « genre » ou au « style » qu'il imite et de la nouveauté : il doit inventer un texte jamais écrit mais dans le même « style ». Pour ce faire, l'auteur du pastiche mélange la reprise littérale de mots, de tournures et d'expressions, empruntées au modèle, et l'imitation, modulée de façon inédite, des modes d'organisation du texte pastiché : lexique, structure de phrases, rythme, ponctuation...etc. Cela peut aller jusqu'à l'invention de mots typiques dont on ne trouve aucune occurrence dans le texte pastiché comme en témoigne ce commentaire de Proust de son pastiche de Renan :

⁷³ Gérard Genette. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil. p.53.

« Je trouve aberrant extrêmement Renan. Je ne crois pas que Renan n'ait jamais employé le mot. « Si je le trouvais dans son œuvre, cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé »⁷⁴.

Daniel Bilous déclare ainsi à propos du pastiche :

« Avec le pastiche... l'objet... est tout un corpus de textes lus. Le terme intermédiaire entre un texte et un corpus ne peut être lui-même un texte. Ce ne peut être qu'une zone de décantation, une manière d'échangeur à hauteur de style, que nous proposons d'appeler inter-stylistique. Le problème du pasticheur n'est pas de refaire (copier) ni même de détourner (parodier) un énoncé déjà fait, mais de refaire une énonciation »⁷⁵.

En effet, Daniel Bilous affirme que le pastiche nécessite un texte bien lu et examiné pour qu'il soit clarifié. Par conséquent, le pasticheur est devant un énorme obstacle, c'est de ne pas répéter le même texte opéré.

2. Le pastiche dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard

Nous avons défini précédemment le pastiche comme l'imitation des qualités ou des défauts propres à un auteur ou à un ensemble d'écrits. Ainsi, le pastiche se réalise en deux temps : il consiste à repérer le ton ou le style d'un auteur puis à le transposer dans un texte nouveau. L'imitation peut être fidèle, approximative ou même seulement allusive, prendre pour objet un écrivain, un texte particulier, un courant littéraire, mais quelle que soit sa visée ou sa portée, le pastiche développe une écriture inséparablement mimétique et analytique.

⁷⁴ Marcel Proust. (1971). *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges* et suivi d'Essais et articles, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p.599.

⁷⁵ Daniel Bilous.(1991). *Les réécritures des œuvres de Mallarmé, poétique et critique*. P. 414.

Il s'agit moins de renvoyer à un texte précis qu'au style caractéristique d'un auteur, et pour ce faire, le sujet importe peu. Les célèbres pastiches de *l'Affaire Lemoine*, où Proust imite avec génie les styles de Saint-Simon, Renan, Balzac, Flaubert, les Goncourt, Sainte-Beuve, Henri de Régner, Michelet et Emile Faguet reposent tous sur le même fait divers d'un ingénieur se livrant à la fabrication de faux diamants. Il recompose ainsi une sorte d'atelier d'écriture artificiel où tous les auteurs auraient été invités à manifester leur talent sur le même sujet.

Le résultat en est particulièrement savoureux car *Proust* a su relever chez chacun des écrivains, les tours, les formules, les traits syntaxiques et sémantiques les plus caractéristiques et livrer ainsi un petit concentré de leur œuvre et c'est le même cas avec les auteurs de contes à l'envers : Philippe Dumas et Boris Moissard, ces derniers ont imité avec excellence le style d'écriture de Charles Perrault et Frères Grimm, en utilisant un rythme particulier de la phrase, le jeu de l'imparfait et du passé simple, l'usage singulier de la conjonction « et ».

Le plus souvent ludique, la visée du pastiche peut se révéler plus sérieuse et claire, dans l'exercice de style qu'elle permet : en imitant un auteur, non seulement on apprend à écrire, mais on se libère aussi des influences plus ou moins conscientes que celui-ci pourrait avoir sur son propre style. Cette utilité cathartique du pastiche ou de la contrefaçon est précisément expliquée par Proust dans une lettre adressée au critique Ramon Fernandez dans laquelle il a écrit:

*« Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ;
il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et*

d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans »⁷⁶.

Donc, se consacrer au pastiche, pour se délivrer du plagiat, en quelque sorte...Ou comme l'écrit Céline à Evelyne Pollet : « *Il faut se dégouter soigneusement des autres avant d'être bien fixé soi-même sur ce qu'on peut faire* »⁷⁷.

Par ailleurs, Annick Bouillaguet distingue, dans l'Écriture imitative, deux types de pastiches : le pastiche de style (dont elle voit des exemples dans les pastiches de Proust et dans Virginie Q. de Patrick Rambaud, longue contrefaçon stylistique de Marguerite Duras) et le pastiche de genre (qu'elle analyse à partir du *Perroquet de Flaubert de Julian Barnes*). Elle définit le premier comme :

« Un texte court, de quelques pages, et clos le plus souvent, puisqu'il s'achève en même temps que la brève intrigue fictivement attribuée à un écrivain autre que son auteur. Mais il peut aussi, quoique moins fréquemment, se présenter comme un forme ouverte, se présentant alors comme un échantillon suffisant pour donner l'idée d'un style (...) L'auteur se contente d'ébaucher une situation : il sait que le sujet compte moins que le style »⁷⁸.

Le pastiche de genre privilégie le statut de l'hypotexte aux dépens de la seule intention stylistique :

« ce qui ne signifie pas que l'auteur d'un pastiche de genre néglige nécessairement le style. Mais il le conçoit avant tout comme une forme générale accordée à un genre, et se voit alors imposer un certain nombre de contraintes auxquelles pourront

⁷⁶ Ramon Fernandez. (1926). *De la critique philosophique*, Grasset.

⁷⁷ Louis Ferdinand Céline (1933). *Lettre à Evelyne Pollet* du 29 juin 1933, Cahiers Céline, 5, p. 173-174.

⁷⁸ Annick Bouillaguet. (1996). *L'Écriture imitative. Pastiche, Parodie, Collage*, Nathan, p. 21.

venir s'ajouter, de manière facultative, celles qui relèvent d'une expression particulière »⁷⁹.

Au-delà de son apparente cohérence formelle, le pastiche, on le voit, admet des variantes. Utile pour distinguer diverses modalités de la pratique, la typologie d'Annick Bouillaguet ne subordonne pas l'écriture imitative au seul style. Pour autant ce dernier reste l'ancrage décisif du pastiche, ne serait-ce que dans le jeu de la reconnaissance. C'est ainsi que Jean Milly avait proposé, dès 1967, cette définition de l'acte de pasticheur :

« Le pasticheur interprète comme une structure des faits redondants du modèles et (...) grâce à l'artifice d'un nouveau référent, il reconstruit cette structure plus au moins fidèlement, selon l'effet qu'il veut produire sur le lecteur »⁸⁰.

Nous voyons que les frontières entre tous ces types d'intertextes ou d'hypotextes sont loin d'être étanches ; de plus, elles ont varié avec le temps. A l'époque classique, par exemple, parodie et pastiche sont confondus.

Dans l'usage, il est fréquent qu'une parodie intègre des citations non marquées pour faciliter la reconnaissance de l'hypotexte, ce qui l'apparente au plagiat. Afin de se prémunir contre tout relativisme et pour prendre en compte ces variations historiques, Gérard Genette ajoute à la parodie et au pastiche un troisième type de dérivation hypertextuelle : le travestissement burlesque. Tandis que la parodie est définie comme la transformation d'un texte dont le sujet est modifié mais dont le style est conservé (c'est le cas du *Chapelain décoiffé* de Boileau et confrères, qui reprend le style du *Cid*, appliqué à un sujet comique), le

⁷⁹ Ibid. p. 48.

⁸⁰ Jean Milly. (1967). *Les Pastiches de Proust, structure et correspondances*, *Le Français Modernes*, n35, p. 37.

travestissement burlesque désigne la réécriture, dans un style bas, d'une œuvre dont le sujet est conservé. Lorsque, dans *Virgile travesti*, Scarron écrit « ce faquin d'Enée », il déplace le style de L'Énéide, son modèle, de l'épique élevé au burlesque. Trois régimes distincts, ludiques, satiriques et sérieux, permettent à l'auteur de *Palimpsestes* de distinguer les hypertextes, qu'il résume en un tableau⁸¹ :

Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
Relation			
Transformation	PARODIE (Chapelain décoiffé)	TRAVESTISSEMENT (Virgile travesti)	TRANSPOSITION (Le Docteur Faustus)
Imitation	PASTICHE (L'Affaire Lemoine)	CHARGE (A la manière de...)	FORGERIE (La Suite d'Homère)

Dans cette classification des pratiques hypertextuelles, Gérard Genette use de deux principaux critères : le régime et la relation. La parodie qu'il définit comme la « *transformation ludique d'un texte singulier* » partage avec le travestissement une relation de transformation et en cela se distingue du pastiche qui relève de l'imitation. En revanche, elle a comme le pastiche, un régime ludique contrairement au travestissement qui est satirique. Il convient cependant de noter une certaine contradiction dans la théorie de Genette visible dans la citation ci-dessus :

« *Il est indéniable que le travestissement est plus satirique, ou plus agressif à l'égard de son hypotexte que la parodie, qui ne le prend pas à*

⁸¹ Gérard Genette. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil. P 37.

proprement parler pour objet de traitement stylistique compromettant, mais seulement comme modèle ou patron pour la construction d'un nouveau texte qui une fois produit ne le concerne plus »⁸².

Dans sa classification des hypertextes résumée dans le tableau ci-dessus, Genette présente la parodie comme un genre essentiellement ludique, or dans cette citation le travestissement est présenté comme étant plus satirique que la parodie. Cette dernière se voit donc attribuer une certaine fonction satirique signalée comme étant simplement moins forte que celle du travestissement. Cette fonction satirique évoque la distinction classique du travestissement et de la parodie selon laquelle la parodie opère la dégradation des personnages et de l'action alors que le travestissement transpose un texte noble en style bas.

En définitive, nous pouvons constater que le pastiche n'est pas une copie, ni une contrefaçon, ni même une parodie. Il ne s'agit pas de nuire à l'œuvre originelle, mais de produire une nouvelle œuvre qui ait une forme similaire, mais dont le contenu diffère de son modèle.

2.1. Le pastiche et les contes à l'envers

Notre objet de recherche s'effectue sur *le pastiche dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard*. Nous devons dans un premier lieu dégager les passages pastichés dans ces contes. Mais avant de passer à cette étape, il est donc nécessaire, dans un premier temps, de reconnaître le style d'un auteur. Comme le disait *Buffon* lors

⁸² Ibid. p. 44.

de sa réception à l'Académie française, « *Le style est l'homme même* »⁸³.

Par conséquent, il s'agit de mesurer l'écart entre l'écriture de l'écrivain que l'on désire pasticher et une certaine norme linguistique. Pour ce faire, nous devons peindre le panorama des particularités de sa plume : rythme, vocabulaire, registres, thèmes, structure, figures de rhétorique, modes et temps verbaux, type de discours, etc, pour qu'on puisse identifier le style d'imitation utilisé par les deux écrivains pasticheurs des *contes à l'envers*.

2.2. Le style d'écriture

Charles Perrault et frères Grimm ont un style et une écriture caractéristique. Nous retrouvons des figures emblématiques qui reviennent d'un récit à l'autre, sans ignorer la variété illimitée des personnages tels que l'ogre, la marâtre ainsi que la bonne marraine. Ces écrivains emploient une langue riche et succulente, surannée mais envoûtante. Par contre, dans les écrits de *Philippe Dumas* et *Boris Moissard* nous remarquons des figures réelles, modernisées qui s'inspirent beaucoup plus de l'actualité.

Ainsi, *Charles Perrault* commence son écriture par des textes satiriques (*L'Énéide burlesque*; *Les Murs de Troie* ou *l'Origine du burlesque*). Et c'est le cas identique à l'écriture des auteurs contemporains : *Philippe Dumas* et *Boris Moissard*, qui imitent *Perrault* dans la satire et le burlesque :

« *Sa mère adorait, c'est elle qui répétait à tout bout de champ que c'était un vrai petit prince (il faut reconnaître*

⁸³ Georges-Louis Leclerc. (1753). *Discours sur le style*, discours prononcé à l'Académie française le jour de sa réception, le 25 août 1753.

qu'il n'était pas mal de sa personne).....La difficulté, quand on est prince, c'est de trouver un château abandonné »⁸⁴.

En outre, le génie Perrault emploie des effets de style clair : la simplicité de vocabulaire et la justesse du ton populaire qui est présente dans ces écrits, pour nous donner l'impression d'écouter le conteur populaire. C'est aussi pareil dans le recueil de cinq contes à l'envers, où les auteurs jouent sur des idées contraires notamment au niveau des personnages : dans le Petit Chaperon Rouge, nous avons une fille sage et naïve. Par contre, dans le Petit Chaperon Bleu Marine nous trouvons une fille violente et maline.

2.3. Les onomatopées

Les contes de *Perrault* s'inspirent du folklore, l'auteur cherche à donner aux textes le style de l'oralité : didascalies, formulettes, formules toutes faites diminutifs, onomatopées...etc. Toutefois, *Philippe Dumas et Boris Moissard* ne traitent pas les mêmes thèmes ; ils explorent un style imitatif proche à l'écriture de *Perrault* où les onomatopées sont bien présentés dans chaque conte à l'envers « ...Pssst !...bonjour, Loup ! »⁸⁵ , « ...et ce jour-là tu t'endormiras d'un sommeil éternel, ainsi que tous ceux de ton entourage ! Ha ! Ha ! Ha !.. »⁸⁶.

Les écrivains ont pastiché les contes de Perrault à l'aide des onomatopées car ce sont des outils littéraires permettant d'apporter de la dimension à l'écriture en stimulant le sens auditif du lecteur. Donc, les onomatopées

⁸⁴ Philippe Dumas et Boris Moissard. (2013). *Contes à l'envers*. P. 67.

⁸⁵Ibid. p. 30.

⁸⁶Ibid. P. 71.

sont bien employées dans le corpus *des contes à l'envers*. Philippe Dumas et Boris Moissard les considèrent comme des outils puissants pour leur rédaction exceptionnelle. En effet, la compréhension de l'intertextualité a un effet remarquable dans les contes détournés car la fréquentation d'un texte avec un ou plusieurs autres textes a toujours des références plus ou moins explicites au conte d'origine.

2.4. Les jeux de mots

Philippe Dumas et Boris Moissard utilisent un vrai travail de style en amusant sur les jeux de mots, ces derniers ont des sonorités particulières et ayant un sens différent tel: « *Non, madame la Présidente, vous n'êtes pas la plus intelligente car Blanche-Neige l'est autant que vous et en plus elle est belle* »⁸⁷. Le paronyme a aussi sa place dans le corpus comme : « *...à mettre chaque fois qu'elle sort, pour qu'elle n'aille pas attraper froid* »⁸⁸. « *Mais Lorette reconnaissait fort bien le loup. Néanmoins, elle a fait celle qui ne s'aperçoit de rien* »⁸⁹.

Les deux auteurs emploient ces jeux de mots pour renforcer leur style d'écriture en se basant sur l'humour, les lettres et les sons dans le but de jouer sur le code esthétique de l'écriture.

2.5. L'allusion

Cette forme d'intertextualité a sa part dans le recueil des contes à l'envers, prenons l'exemple du conte le Petit Chaperon bleu-marine qui enferme sa grand-mère dans la cage du loup. D'ailleurs, cette enfant n'est pas ce que l'on

⁸⁷ Ibid. p. 11.

⁸⁸ Ibid. p. 27.

⁸⁹ Ibid. p. 33.

peut appeler un ange. Ce qu'elle désire par-dessus tout, c'est la célébrité et pour se faire, elle invite même le loup à la manger ! Le loup, lui, est plutôt un pacifiste de première et ne désire en aucun cas dévorer les jeunes filles. Il conseille même ses amis d'éviter de s'approcher trop d'elles parce qu'elles peuvent être dangereuses. Ce qui est particulièrement amusant dans cette histoire, c'est la perpétuation des traditions dans la famille du Petit Chaperon rouge comme dans celle du loup arrière-petit-fils de celui qui jadis avait été tué par un chasseur. Ce n'est pas la petite fille qui a tiré une leçon des histoires de ses grand-mères mais plutôt le loup qui est devenu moderne et réfléchi.

2.6. La connotation

Elle est très fréquente dans les contes à l'envers. Nous trouvons par exemple la connotation de caractérisation qui évoque implicitement le personnage, en suggérant ses origines, son milieu social, sa profession. Par exemple : « *Le petit chaperon bleu marine* », au début de l'histoire les auteurs expliquent avec pertinence le célèbre conte de petit chaperon rouge en se basant sur la source de ce récit. Un autre exemple, « *La belle histoire de Blanche-Neige* », nous avons la méchante femme qui s'oppose à Blanche-neige, elle a une profession remarquable : Présidente de la République. Donc, les connotations sont essentielles dans le conte à l'envers : ce sont elles qui font sa richesse, un écrivain fait vivre les mots, leur donne un sens qui lui est propre grâce à son imaginaire.

2.7. Les figures de style

Ce sont des outils indispensables qui nous aident à repérer les procédés intertextuels, ils ont aussi un impact profond et inconscient sur le pastiche. Citons l'exemple: « ...sa voix était douce, ses cheveux de miel, son teint de lys, ses yeux comme deux sources d'eau vive et son caractère en or »⁹⁰. « ...cracher des billets de cents francs »⁹¹. « Elle était connue comme le loup blanc »⁹². Nous voyons nettement la description à l'aide des figures de rhétorique (la comparaison et la personnification), dans le but de convaincre le lecteur et le séduire. Ces procédés littéraires créent des effets d'intensification sur le style d'écriture de l'auteur.

2.8. Les variations

Nous remarquons dans les contes détournés, le pastiche dans les variations de rythme et la relance du suspense résultent de la présence du discours au style direct. « ...Et ainsi de suite, jusqu'au jour où le sondage répondit : « Non, madame la Présidente, vous n'êtes la plus intelligente... »⁹³. Ainsi, la répétition et la variation créent des effets émotionnels forts dans l'imitation du style : tel « Pour un mauvais résultat c'était un mauvais résultat... »⁹⁴. « ...mêmes cheveux, même chemise de nuit, même liseuse de cachemire... »⁹⁵. Cette répétition véhicule un message humoristique en mettant en valeur les idées pour renforcer le rythme et l'émotion.

⁹⁰ Ibid. p. 72.

⁹¹ Ibid. p. 62.

⁹² Ibid. p. 13.

⁹³ Ibid. p. 11.

⁹⁴ Ibid. p. 11.

⁹⁵ Ibid. p. 33.

2.9. La langue

L'emploi de la langue châtiée dans *les contes à l'envers* ne pose pas de problèmes de compréhension ; cela est un écart remarquable qui nous démontre le pastiche par rapport à la langue de Charles Perrault et Frères Grimm (une langue classique qui appartient à Louis XIV).

Philippe Dumas et Boris Moissard pastichent les contes classiques de Grimm et Perrault pour renfermer des traits spécifiques nouveaux et modernes pour mieux leur rendre hommage. Nous voyons un style modernisé tout en conservant leur schéma traditionnel : « *...Blanche neige bras dessus bras dessous, marchant dans la rue sous le soleil qui chauffait le ciel ce matin-là* »⁹⁶. Cet exemple nous indique la modification radicale du récit car nous savons tous que l'histoire se déroule à la forêt et non plus en ville.

Par ailleurs, *les contes à l'envers* est un recueil facile à lire, son vocabulaire et sa syntaxe est parfaitement adapté aux enfants. La compréhension de ces contes est très accessible. Donc, nous insistons toujours dans ce corpus sur la parodie et le pastiche car grâce à l'originalité de style d'imitation réside des touches contemporaines apportées aux différentes histoires et personnages que l'on connaît bien. En effet, les histoires se déroulent à Paris et les péripéties sont adaptées à notre époque : «*... à Paris, dans le treizième arrondissement, au rez-de-chaussée d'un immeuble...en face de la rue Suzanne-Lalou ...* »⁹⁷.

Les contes à l'envers gardent tout de même les caractéristiques fondamentales du genre. Ces contes

⁹⁶ Ibid. p. 14.

⁹⁷ Ibid. p. 28.

revisités et pastichés ont une adaptation fantasque, c'est-à-dire une adaptation plus originale.

Arrivons à la fin de ce chapitre, nous pouvons dire que le pastiche est une forme de réécriture qui enrichit l'univers littéraire d'une part, et donne une ère remarquable à l'évolution et au renouvellement du conte classique d'une autre part. Par ailleurs, l'écrivain pasticheur conserve un style d'écriture très littéraire au passé en déplaçant le contexte des histoires dans une certaine modernité. En effet, dans ce corpus, Philippe Dumas et Boris Moissard réinventent des récits avec excellence en s'amusant et jouant sur les détails pour imiter un style d'écriture ancien devenu neuf et moderne.

En définitive, nous pouvons constater que les deux auteurs ont adapté le pastiche dans les contes à l'envers pour donner une version plus originale et inédite. Cette stratégie de réécriture a la forme d'un jeu ludique et ironique, le pastiche a une tension formelle dans l'univers littéraire contemporain.

***CONCLUSION
GENERALE***

En guise de conclusion et sans prétendre tout dire au cours de notre quête qui aspirait répondre à notre question de départ, à savoir : La réécriture détournée conduit-elle à un bouleversement de la forme, des motifs et de la fonction des contes d'origine ? Autrement dit, comment l'auteur aborde-t-il le pastiche et la parodie comme manière de trouver son style dans les contes à l'envers ? Nous pouvons dire que le conte, par nature protéiforme, a suscité de nombreuses parodies et pastiches dans les productions littéraires depuis une vingtaine d'années. Ces formes de réécriture s'appuient souvent sur quelques procédés et techniques d'écriture adoptés par l'auteur.

En effet, les contes et particulièrement ceux qui ont été rédigés par Perrault et Grimm ont subi des transformations textuelles : si bien qu'on a fini à oublier l'état originel et les intentions initiales de l'auteur.

L'exploration des deux formes de réécriture voire la parodie et le pastiche nous a permis, dans un premier temps de constater qu'elles impliquent le phénomène de reprise textuelle qui est caractérisé par l'existence de deux types de textes : l'hypertexte (texte dérivé) et l'hypotexte (texte imité). Une approche intertextuelle nous a permis de découvrir que la parodie consiste à transformer une œuvre précédente, soit par la réutilisation tout en la transformant soit par la caricature. Elle est l'une des formes de relations de dérivation qui consiste à reprendre l'intégralité d'un texte littéraire afin de lui attribuer une autre signification.

Dans un deuxième temps, le pastiche consiste en une imitation du style, et aucun texte imité n'est exigé, c'est une opération plutôt formelle. « *Cette littérature au second*

degré une activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité »⁹⁸. Cela veut dire que sa pratique nécessite une grande maîtrise de la langue, du style et de compétence culturelle. Donc, le pastiche obéit à des finalités pragmatiques variées : ludique, sérieuse, comique ou satirique.

L'intertextualité dont nous avons procédé à l'analyse des contes à l'envers nous a permis de tisser un lien remarquable entre les contes traditionnels et les contes détournés à l'envers.

Au terme de cette étude sur la parodie et le pastiche dans les contes à l'envers, nous avons pu aboutir à un bon nombre de résultats : D'une part, la réécriture donne une inspiration nouvelle et comique à l'aide de la parodie. Cette dernière a changé le conte source en créant un monde littéraire contemporain et réinventé. Ceci nous conduit à confirmer la première hypothèse annonçant que: La réécriture à l'envers participerait à la redéfinition et au renouvellement du conte. Donc, il faut faire recours au conte classique. D'autre part, la réécriture est une continuité et une évolution perpétuelle à travers les époques en lui donnant une version moderne au texte source, ce qui nous autorise de confirmer la seconde hypothèse : Le détournement consisterait à changer le cours de l'intrigue d'un conte célèbre pour arriver à un conte nouveau.

En effet, le détournement a un rôle principal pour changer le parcours d'un conte classique en l'inversant à un conte moderne en se basant sur quelques procédés comme : la structure narrative du conte et l'inversion des

⁹⁸ Paul Aron, Denis St-Jacques, A. Viala. (2006). *Dictionnaire du littéraire*, éd Quadrige, 2ème tirage. p. 442

personnages, sans oublier le changement du cadre spatio-temporel...etc. Enfin, nous constatons aussi qu'il est vraiment difficile de pasticher dans les contes traditionnels car imiter un style n'étant pas un phénomène abstrait mais une série de choix formels et thématiques, , tout en ajoutant une touche particulière. Donc, il s'agit d'une association du fond et de la forme. Ceci nous a permis d'affirmer l'hypothèse annonçant qu' : Il serait difficile de pasticher en dissociant le fond de la forme.

Ces constats obtenus au terme de notre analyse nous conduit à assurer que par le biais de la réécriture, Philippe Dumas et Boris Moissard ont pu moderniser et réactualiser les contes de Perrault et Grimm et l'adapter à une autre période du temps contemporain. Cette réécriture moderne procure le plaisir intellectuel, elle enrichit la connaissance du lecteur et lui permet de confronter un nouvel univers littéraire.

Par ailleurs, nous pensons que les contes à l'envers contribuent au renouvellement du genre littéraire traditionnel. L'auteur développe une production contemporaine extrêmement intéressante, qui présente des caractéristiques tout à fait nouvelles grâce au détournement.

En définitive, les ingrédients des contes détournés à l'envers sont multiples. Le détournement peut se faire au niveau du schéma narratif, du cadre spatiotemporel, des personnages et même la moralité de quelque conte. Par conséquent, il serait intéressant de mener une étude sociocritique sur *les contes à l'envers* de Philippe Dumas et Boris Moissard. Cette nouvelle perspective nous permet

d'ouvrir un champ inédit de recherche scientifique tout en comparant entre la société classique et la société contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie :

1. Corpus

- Philippe Dumas et Boris Moissard. (2013). *Les Contes à l'envers*, Paris, l'Ecole des loisirs.

2. Ouvrages théoriques

a- Ouvrages

- Anne Claire Gignoux (2003). *La réécriture, formes, enjeux, valeurs*, Presses de l'université. Paris-Sorbonne.
- Annick. Bouillaguet (1996). *L'Écriture imitative. Pastiche, Parodie, Collage*, Nathan.
- Catherine Durvye (2001). *Les Réécritures*, Paris, Ellipses, Réseaux.
- Cathrine Tauveron(2001). *Lire la Littérature à l'école*. Hatier.
- Daniel Sangsue (1994). *La Parodie*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires.
- Daniel Bilous (1991). *Les réécritures des œuvres de Mallarmé, poétique et critique*.
- Elzbieta (2014). *Le langage des contes*, Éditions du Rouergue, Arles.
- Gérard Genette (1982). *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Georges-Louis Leclerc (1753). *Discours sur le style*, discours prononcé à l'Académie française le jour de sa réception.
- Jacques Laurent et Claude Martine (1985), dans leur préface à *Neuf perles de culture*.
- Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, coll. Folio

- Julia Kristeva (1969). *Sémiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil.
- Julia Kristeva (1967). *Séméiotiké, Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Critique.
- Linda Hutcheon (1986). *A Theory of Parody*, London, Methuen.
- Louis Ferdinand Céline (1933). *Lettre à Evelyne Pollet* du Cahiers Céline.
- Marcel Proust (1971), *Contre Sainte-Beuve, précédé de Pastiches et mélanges* et suivi d'Essais et articles, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Margaret Rose, *Parody (1993). Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge University Press, Literature, Culture, Theory n° 5.
- Mikaël Bakhtine(1978), notamment dans *Du discours romanesque*, deuxième étude in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel.
- Philippe Vaillant (1982). *Les contes de soirée arts du temps. Editions les 3 mondes.*
- Paul Aron (2008). *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours. Paris. Presses Universitaires de France, Coll. Les Littéraires.*
- Ralph Linton (1980). *Le fondement culturel de la personnalité*, Dunod.
- Ramon Fernandez (1926). *De la critique philosophique* .Grasset.
- Roland Barthes (1984). *Le Bruissement de la langue*, Seuil.
- Robert Escarpit (1988). *Le conte permanence et renouveau*, dans *La littérature d'enfance et de jeunesse*, Etat des lieux, Paris, Hachette jeunesse.

- Tomachevski Bouillaguet (1925). *Thématique*, dans *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965.

b- Articles

Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers(1960). *Revue de littérature française*.

Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*(1967). *Structure et correspondances, Le Français Modernes, n35*.

- Mallorie Grebaux (2012). *Les modalités d'étude de la parodie de contes traditionnels : la relation conte-source / version détourné*. Dumas 00739840.
- Père André-Marie (1887). *Prière d'insérer Les Écrivains normands*.

3. Dictionnaire

- Aron Paul, Denis ST-Jacques& Alain Viala (2006). *Dictionnaire du littéraire*, éd Quadrige, 2ème tirage.
- *Dictionnaire le Petit Robert* (1967). Edition du Club France Loisir, Paris.
- *Grand Larousse du XIXe siècle*. Par Pierre Larousse (1866-1876, 15 volumes et deux suppléments parus en 1878 et 1888).
- Isabelle Jeuge-Maynard et Jacques Florent (2011). *Le petit Larousse illustré 2012*: Paris.
- Sangsue (2001). *Parodie*. In : *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopædia Universalis/ L'Harmattan.

- Trésor de la langue française.(2004). Dictionnaire de la langue du *xix^e et du xx^e siècle* en 16 volumes plus le supplément.

4. Thèses et mémoires

- Camille Garcia (2016). *Projet de réécriture autour des contes de Charles Perrault*. Université de Montpellier.
- Cécile Amalvi (2008). *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*. ». Université du Québec à Montréal.
- Myriam Rigaud (2009). *Deux réécritures contemporaines de contes traditionnels : Peau d'âne de Christine Angot et Le Vaillant petit tailleur d'Eric Chevillard*. Université Stendhal Grenoble 3.
- Sarah Forray (2017). *Le petit chaperon rouge à l'épreuve de la modernité*. Université de Franche-Comté ESPE.

5. Site web

- FRUTON-LETARD Clémence, La structure du récit en maternelle, Education, 2016. In <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01382900>.
- JAMIN Mathilde, Réception et configurations du petit chaperon rouge en Espagne : du livre illustré d'album moderne. In <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01129087>.
- <https://www.ecoledesloisirs.fr/auteur/philippe-dumas>.
- <https://www.lepetitlitteraire.fr/auteurs/boris-moissard>.
- <https://www.ricochet-jeunes.org/auteurs/boris-moissard>.
- <http://www.euroconte.org/Default.aspx?tabid=221>.
- http://data.over-blog-kiwi.com/0/55/95/76/ob_31185a_du-conte-traditionnel-au-contedetourne.pdf.

- www.espacefrancais.com.
- <http://universdescontes.weebly.com/suite-caractéristiques-du-contes1.html>.
- www.etudier.com.
- <http://journals.openedition.org>.
- <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/contes/36566>.

Table des matières

Dédicace	
Remerciements	
Introduction générale	5
Chapitre I : Le conte de l'intertextualité à la réécriture	
1-Le conte classique et le conte à l'envers	10
1.1-Définition du conte	10
1.2-Le conte classique traditionnel	11
1.3-Le conte détourné à l'envers	12
2-La réécriture des contes classiques. Pourquoi ?	14
2.1-L'intertextualité	14
2.2-Les formes d'intertextualité	15
2.2.1-La citation	15
2.2.2-La référence	16
2.2.3-L'allusion	16
2.2.4-Le plagiat	17
2.3-La réécriture dans les contes	18
2.4-Les différents types de réécriture	22
2.4.1-La réécriture/réappropriation	22
2.4.2-Les parodies	23
2.4.3-Le pastiche	23
2.4.4-L'adaptation	23
2.4.5-La transposition	23

2.4.6-Les variantes	24
2.4.7-Les variations	24
Chapitre II : Plaisir de parodier dans les contes à l'envers	
1-La parodie, une forme de réécriture	27
1.1-La parodie en littérature.	27
1.2-Le spectre théorique de la parodie littéraire	27
1.3-La parodie selon Gérard Genette	29
2-La parodie dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard	31
2.1-La parodie et les contes à l'envers	31
2.1.1-Le schéma narratif des contes classiques et à l'envers	31
2.1.2-Le cadre spatiotemporel : le temps et l'espace	39
2.1.3-Les personnages	41
2.1.4-La moralité	49
Chapitre III : Plaisir de pasticher dans les contes à l'envers	
1-Le pastiche	53
1.2-Le pastiche littéraire	56
1.3-Le pastiche selon Gérard Genette	59
1.4-Comment faire un pastiche ?	60
1.5-Le pastiche comme genre à part entière	61
1.6-Le pastiche comme imitation	64
2-Le pastiche dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard	66

2.1-Le pastiche et les contes à l'envers	71
2.2-Le style d'écriture	72
2.3-Les onomatopées	73
2.4-Les jeux de mots	74
2.5-L'allusion	74
2.6-La connotation	75
2.7-Les figures de style	75
2.8-Les variations	76
2.9-La langue	76
Conclusion générale	80
Bibliographie	85
Table des matières	
Résumé	

Résumé

Ce mémoire se consacre à l'étude de la parodie et le pastiche dans les contes à l'envers de Philippe Dumas et Boris Moissard. En effet, nous nous sommes intéressés à la réécriture détournée qui bouleverse la forme, les motifs et la fonction des contes d'origine en se basant sur deux types de réécriture : la parodie et le pastiche comme manière de trouver son style dans les contes à l'envers.

Notre étude fait appel à l'approche intertextuelle qui nous permettra de faire une analyse pertinente entre le conte original et le conte détourné à l'envers.

Ce dernier contribue à la modernisation et la richesse de l'œuvre initiale de Perrault et Grimm. Par ailleurs, le conte source a fait l'objet de modification au fil des siècles à des fins plus au moins littéraires. L'imitation du texte original dans différentes formes est l'objet d'étude principal de Philippe Dumas et Boris Moissard. En effet, la multiplicité des détournements à l'aide de la parodie et le pastiche donnent un nouvel angle de réécriture, de lecture et d'interprétation pour parfois des publics différents. Le rire, la satire, le ludique et l'imitation ont une nécessité fondamentale dans les contes détournés. Ces enjeux créent le va et le vient entre une époque lointaine et une autre moderne.

Mots clés : Le conte source - Le conte détourné - L'intertextualité - La réécriture - La parodie - Le pastiche.

Abstract

This thesis is devoted to the study of parody and pastiche in the inverted tales by Philippe Dumas and Boris Moissard. Indeed, we are interested in the roundabout rewriting which disturbs the form, the pattern and the function of the original tales mainly through two types of rewriting: the parody and the pastiche, as a way to find one's style in the inverted, or reversed, tales.

Our study uses an intertextual approach, which will allow us make a relevant analysis between the original tale and the inverted one. This latter contributes to the richness and modernization of the original work of Perrault and Grimm. Moreover, the source tale has been modified over the centuries for more or less literary purposes. Imitation of the original text in different forms is the main object of study of Philippe Dumas and Boris Moissard. Actually, the multiplicity of diversions using parody and pastiche gives a new angle of rewriting, reading and interpretation for, sometimes, different audiences. Laughter, satire, playfulness and imitation have a fundamental necessity in inverted tales. These issues make the reader go back and forth between a past era and a modern one.

Key words : Original tale - Source tale- Intertextuality – Rewriting – Parody - Pastiche.

الملخص

هذه الأطروحة مخصصة لدراسة المحاكاة الساخرة والمقلدة لفليب دوماس وبوريس مويسارد. في الواقع نحن مهتمون بإعادة كتابة القصص الأصلية من حيث الشكل و المضمون من خلال الاستناد الى نوعين من الكتابة : المحاكاة الساخرة و المقلدة كوسيلة لإيجاد اسلوب جديد في الحكايات. تستخدم دراستنا نظرية التناص وهذا من أجل إجراء تحليل بين الحكاية الأصلية و الحكاية المحولة ، هذه الاخيرة تساهم في تحديث الحكاية الاصلية لبيرو غريم.

بالإضافة الى ذلك ثم تعديل مصدر الحكاية على مر قرون لأغراض أدبية لأن تقليد النص الاصيل بأشكال مختلفة هو الهدف الرئيسي لدراسة فليب ديماس و بوريس مويسارد.

في الواقع تعدد عمليات التغيير بإستخدام المحاكاة الساخرة و المقلدة تعطي زاوية جديدة لإعادة الكتابة و القراءة و التفسير للحكاية الاصلية. الضحك ، السخرية ، المرح ، و التقليد ضرورة اساسية في الحكايات المحولة . هذه الرهانات تخلق حلقة وصل بين العصر القديم والعصر الحديث.

الكلمات المفتاحية : الحكاية الأصلية - الحكاية المحولة - التناص - إعادة الكتابة - محاكاة ساخرة - محاكاة مقلدة.