

LES CAHIERS DE M@GM@ - 9

Collection Sous la Direction du Sociologue Orazio Maria Valastro

Edition Paper Collection



International Journal in the Humanities and social sciences

En couverture : détail des gravures pariétales stylisées de l'Addaura (Art pariétal paléolithique, Mont Pellegrino, Palerme), avatar - <http://digilander.libero.it/valastro>.

I QUADERNI DI M@GM@

La Collana dei Quaderni di M@gm@, diretta dal Sociologo Orazio Maria Valastro, è un progetto editoriale a cura dell'Osservatorio dei Processi Comunicativi, un'associazione culturale e scientifica, che opera dal 2002 nell'ambito delle scienze umane e sociali. L'associazione rappresenta un network internazionale di professionisti e ricercatori, docenti e studenti universitari, operatori sociali e culturali. Una rete internazionale di comunità di pratica in lingua italiana, francofona e spagnola, un patrimonio di collaborazioni specializzate nell'ambito delle scienze umane e sociali finalizzate a generare e condividere conoscenze attraverso le attività e le iniziative curate dall'associazione. Il progetto associativo è rivolto in modo particolare alla promozione degli approcci e delle metodologie qualitative, sostenendo una socio antropologia dell'immaginario simbolico e sociale che coniuga teoria e pratica, approcci teorici e analisi empiriche, concependo l'intervento professionale, la ricerca sociale e la formazione, l'analisi e l'intervento nei contesti sociali e culturali, come osservazione, interpretazione critica e cambiamento partecipato della vita quotidiana.

LES CAHIERS DE M@GM@

La Collection des Cahiers de M@gm@, sous la direction du Sociologue Orazio Maria Valastro, est un projet éditorial de l'Observatoire Processus Communications, association scientifique culturelle sans but lucratif, active dans le champ des sciences humaines et sociales depuis 2002. Notre projet s'adresse à un public de professionnels et chercheurs, enseignants et étudiants, universités et instituts de recherche, travailleurs sociaux et culturels. Représente un network international, une communauté scientifique en langue italienne, francophone et espagnole, un patrimoine de collaborations spécialisées dans le domaine des sciences humaines et sociales, finalisé à générer et partager des connaissances par les activités et les projets dirigés par l'association. Notre projet associatif vise principalement à promouvoir les approches et les méthodes qualitatives, soutenant une socio anthropologie de l'imaginaire symbolique et social, conjuguant théorie et pratiques, approches théoriques et analyses empiriques, concevant l'intervention professionnelle, la recherche sociale et la formation, l'analyse et l'intervention dans les contextes sociales et culturelles, en tant qu'observation, interprétation critique et changement participé de la vie quotidienne.

COLECCIÓN DE LIBROS DE M@GM@

La colección de libros de M@GM@ dirigida por el Sociólogo Orazio Maria Valastro, es un proyecto editorial de lo sObservatorio de Procesos de la Comunicación, una asociación cultural y científica, sin fines de lucro, que opera desde 2002 en Humanidades y Ciencias Sociales. Nuestro proyecto se dirige a un público de profesionales e investigadores, de docentes y estudiantes, de universidades e institutos de investigación, de trabajadores sociales y culturales. Representa una red internacional de comunidades de práctica en italiano, francés y español, con un patrimonio de colaboraciones especializadas en el dominio de las ciencias humanas y sociales, diseñada para generar y compartir conocimientos a través de las actividades e iniciativas organizadas por la asociación. El proyecto asociativo se ha fijado como objetivo principal promover enfoques y metodologías cualitativos, defendiendo una socio-anthropología de lo imaginario simbólico y social. Conjuga el enfoque teórico y el análisis empírico, concibiendo también la intervención en contextos sociales y culturales, como la observación, la interpretación crítica y cambios participativos de la vida cotidiana.

I QUADERNI DI M@GM@

Direzione Scientifica: Orazio Maria Valastro (Sociologo)

Comitato Scientifico: Christian Chelebourg (Sociologo), Augusto Debernardi (Socio-Psicologo), Cecilia Edelstein (Psicologa-Terapeuta), Hervé Fischer (Sociologo), Mabel Franzone (Antropologa), Philippe Lejeune (Critico Letterario), Maria Immacolata Macioti (Sociologa), Michel Maffesoli (Sociologo), Ana Maria Peçanha (Sociologa).

Osservatorio dei Processi Comunicativi

Associazione Culturale Scientifica

Presidente: Orazio Maria Valastro

Sede Legale: Via Pietro Mascagni, n.20, 95131 Catania

info@analisiqualitativa.com

www.analisiqualitativa.com

M@gm@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali

Rivista fondata e diretta dal Sociologo Orazio Maria Valastro

Reg. Tribunale di Catania, n.27/02 del 19 novembre 2002

Redazione: Via Pietro Mascagni, n.20, 95131 Catania

ISSN: 1721-9809

magma@analisiqualitativa.com

www.magma.analisiqualitativa.com

Copyright © MMXVIII

Gioacchino Onorati Editore S.r.l. - unipersonale

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1731-6

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie senza il permesso scritto dell'Editore.

1 edizione: agosto 2018

LES CAHIERS DE M@GM@
Observatoire Processus Communications
quaderni@analisiqualitativa.com
www.analisiqualitativa.com

Christian Chelebourg
Noémie Budin
(sous la direction de)

LE GRAND LIFTING DES FÉES
AVATARS POSTMODERNES DU MERVEILLEUX



**LE GRAND LIFTING DES FÉES
AVATARS POSTMODERNES DU MERVEILLEUX**

INDEX

Éditorial

Avant-propos : avatars du merveilleux (1937-2016)
Christian Chelebourg p. 13

I Miroir des Fées

Le merveilleux et l'humain : Kaamelott et les fées arthuriennes
Justine Breton p. 37

« Maybe it isn't fair. But fairy tales never really are! » : les fées dans la série October Daye de Seanan McGuire
Caroline Duvezin-Caubet p. 49

Léa Silhol ou la féerie au prisme du mythe
Viviane Bergue p. 61

Au rendez-vous du Merveilleux noir : vers une féerie néo-gothique ?
Isabelle-Rachel Casta p. 71

II La cause des femmes

D'un sexe à l'autre : revendications féministes dans les contes de fées du XIXe et du XXe siècles : « La Petite à la Burqa rouge » et « Barbe-Bleue » de Tahar Ben Jelloun; « Cendrillon ou le Petit Gant de soie » de Nathalie Azoulai
Hermeline Pernoud p. 85

The Sleeper and the Spindle de Neil Gaiman : quand les reines prennent leur destin en main
Stéphanie Schneider p. 97

Ré-imaginer Alice au pays des merveilles
Florence Cheron p. 111

Transfiguration de la figure féerique entre Murkmere et Ambergate de Patricia Elliott: la féerie moderne et le sublime
Anne-Lise Bégué p. 123

III Féeries pour un nouveau siècle

Un imaginaire renouvelable pour une écologie de l'âme
Noémie Budin p. 137

Les Cendres de Faery : à propos de The Briar Rose de Jane Yolen
Thierry Jandrok p. 149

Pour en finir avec la postmodernité : le sens du merveilleux dans la série Once Upon a Time
Christian Chelebourg p. 157

Auteurs p. 169

ÉDITORIAL

Avant-propos : avatars du merveilleux (1937-2016)

Christian Chelebourg, Professeur à l'Université de Lorraine, dirige le laboratoire LIS (Littératures, Imaginaire, Sociétés)

Quelle mouche a donc piqué le *xxi*^e siècle naissant ? Il y a longtemps que l'on n'avait pas vu autant de fées voltiger dans l'air du temps. Le Petit Peuple féérique n'a certes jamais vraiment déserté la littérature depuis qu'il y est entré triomphalement avec les recueils de Charles Perrault et des frères Grimm, les premières réécritures de Ludwig Tieck et les créations d'Andersen. Mais il est passé par des phases successives de dédain et d'engouement. On sait qu'en France du moins, le merveilleux n'était plus guère de mode au milieu du *xviii*^e siècle, lorsque Mme Leprince de Beaumont est venue brièvement lui donner une nouvelle jeunesse en reprenant *La Belle et la Bête*. À l'approche de la Révolution, le chevalier de Mayer craignait même qu'il ne disparaisse, au point de lui élever un véritable musée de papier avec les quarante-et-un volumes de son *Cabinet des fées*. Nos romantiques l'ont ensuite voulu "naturel" ; ils se sont évertués à le rationaliser en explorant le psychisme, à l'instar d'E.T.A Hoffmann¹. Les enchantements se sont déplacés vers les scènes populaires, où ils ont joué dans l'ombre un rôle d'avant-garde en disqualifiant le système classique des unités². Puis, au tournant du *xx*^e siècle, l'esthétique décadente en a retrouvé les charmes pour se donner le plaisir de les pervertir³.

Appréhender la dynamique et le sens des évolutions contemporaines de la féerie suppose d'examiner en quoi elles se distinguent du sort qui lui a été réservé dans la seconde moitié du *xx*^e siècle. Cela passe par une approche intermédiaire, la littérature n'étant plus – loin s'en faut – le seul média de référence. Nains, sorcières et enchanteurs peuplent de nos jours tous les supports sur lesquels se racontent les histoires, et ils circulent librement de l'un à l'autre. Cela exige aussi de tenir compte de la manière dont le corpus s'est enrichi au gré de quelques succès majeurs de la littérature de jeunesse. Dans

1 Je me permets sur ce point de renvoyer à une précédente étude : Christian Chelebourg, « La Quadrature du conte : la féerie en France au temps du Romantisme (1800-1848) », *Romantisme*, n° 170, 2015-4, *Le Merveilleux*, p. 35-48.

2 Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007.

3 Je reprends l'expression à Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

le grand atlas du merveilleux, Oz, Wonderland, Neverland ou Narnia jouxtent désormais la Forêt Enchantée. Au panthéon de l'enfance, Tinker Bell et la bonne fée de Pinocchio n'ont rien à envier aux marraines d'Aurore ou de Cendrillon. Le folklore, la tradition orale, ne sont plus des critères génériques opératoires. Jamais sans doute il n'a été plus net que le merveilleux, comme Albert Wesselski le soutenait des contes⁴, est avant tout une affaire d'invention fictionnelle.

L'heure de la récré

Le renversement par lequel, au milieu des années 1930, Walt Disney relocalise dans un décor médiévo-shakespearien les contes de fées qu'il avait actualisés dans ses toutes premières productions, témoigne alors d'une volonté de retour aux sources, à la tradition, qui rejoint le ciblage du public enfantin. La poésie drolatique de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), héritière du spectacle monté par Winthrop Ames à Broadway en 1912 et du film qu'en tira James Searle Dawley quatre ans plus tard, caractérisent néanmoins un souci de divertissement et de légèreté en rupture avec le didactisme de l'hypotexte littéraire. L'esthétique détrône l'éthique pour le plus grand plaisir de spectateurs que l'on ne cherche plus à édifier mais à ravir. Avec *Peau d'âne*, en 1970, Jacques Demy suivra encore une pente similaire : d'opulents costumes médiévaux, les mélodies de Michel Legrand, quelques anachronismes, des valets à la peau bleue, des chevaux à la robe rouge, tout ce qu'il faut pour flatter l'œil et l'oreille. Cette intention récréative culmine dans le burlesque et la parodie qui avaient si bien réussi à Tex Avery dans les années 40. On en trouve un excellent exemple dans les *Fractured Fairy Tales*, une série animée diffusée entre 1959 et 1964 dans *The Rocky and Bullwinkle Show*. L'esprit des cartoons, alliant dérision et loufoquerie, y troque la merveille contre le gag. L'approche distanciée participe volontiers du carnavalesque, comme lorsque le Petit Chaperon rouge, en marchande de fourrures, doit trouver pour une riche cliente une peau de loup⁵ ; ou que le prince, au lieu de réveiller d'un baiser la Belle au bois dormant, fait commerce de son sommeil en l'exhibant endormie dans son château, transformé en parc d'attraction⁶. Sous les traits du prince moustachu, on reconnaît sans peine Walt Disney dont le long-métrage *Sleeping Beauty* était sorti en janvier 59, et qui avait ouvert en 1955 son Magic

4 Voir entre autres Albert Wesselski, « Märchen des Volkes und der Literatur », p. xi-xxiii, in *Märchen des Mittelalters*, Berlin, Stubenrauch, 1925.

5 A.J. Jacobs, *Fractured Fairy Tales*, 01x20, *Little Red Riding Hood* © Jay Ward Productions, 1960. Diffusé le 07/05/1960.

6 A.J. Jacobs, *Fractured Fairy Tales*, 01x18, *Sleeping Beauty* © Jay Ward Productions, 1960. Diffusé le 29/04/1960.

Kingdom sur le site d'Anaheim. Il est la cible privilégiée de cet humour satirique et qui se pose en antidote de ses productions⁷. Dès le milieu du siècle, les films sortis des studios de Burbank font figure de parangons d'un merveilleux au premier degré, qui les expose à toutes les formes de démarquage.

C'est à ce titre que la notoriété de dessins animés comme *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* et *Sleeping Beauty* valent à leur matière d'inaugurer la vague de parodies érotiques qui fleurissent à partir des années 1960. En 64, Loel Minardi réalise *Sinderella and the Golden Bra* ; en 69, les trois contes forment ensemble le fond des *Grimms Märchen von lüsternen Pärchen* de Rolf Thiele. Tout s'emballe par la suite et verse bientôt dans une pornographie féerique toujours bien vivace, dont les anime hentai sont même venus, entre temps, brouiller les frontières médiatiques. La bande dessinée n'est pas en reste avec, en 1972, le sulfureux *Biancaneve* de Renzo Barbieri et Rubino Ventura, dessiné par Leone Frollo, qui inaugure une série pour adultes bientôt publiée en France sous le titre de *Contes malicieux*. Dans un registre plus sage mais non moins transgressif, c'est en relatant toutes sortes de débauches et de perversions qu'Angela Carter, en 1979, passe le corpus au filtre du féminisme dans le recueil *The Bloody Chamber*. Barbe-Bleue est un businessman sadique (« The Bloody Chamber »), le maître du Chat Botté un séduisant libertin (« Puss-in-Boots »), le père de Blanche Neige la viole et la tue à la grande satisfaction de son épouse (« The Snow Child »), Belle se révèle en tigresse bien faite pour la Bête (« The Tiger's Bride »), le Petit Chaperon rouge ne demande qu'à s'abandonner au Grand Méchant Loup (« The Company of Wolves »). Contre le machisme ordinaire des contes, dénoncé en son temps par Simone de Beauvoir⁸, la romancière donne la vedette à des femmes libres et fortes, aux désirs affirmés. À l'aune de son public, Disney ne fait pas autre chose, en 1989, avec *The Little Mermaid*, qui rétablit les droits du happy end dans l'univers d'Andersen pour entonner un hymne progressiste à l'émancipation des petites filles.

Au Japon, ce sont d'autres puissantes figures féminines qui émergent au milieu des années 60, avec l'avènement du genre *mahō shōjo*, littéralement

7 Notons qu'à cette époque, *Rocky and His Friends* – titre initial du *Rocky and Bullwinkle Show* – est diffusé sur ABC, une chaîne déjà très étroitement liée à Disney. Les studios lui fournissent entre autres la série *Zorro* et l'émission hebdomadaire *Disneyland*, présentée par Walt en personne, en contrepartie du financement du parc d'Anaheim. Qu'un épisode satirique de ce type puisse passer à l'antenne dans ce contexte témoigne, de la part du magnat, d'un solide sens de l'humour et de l'autodérision.

8 Qu'on se rappelle la célèbre citation : « La femme, c'est *La Belle au bois dormant*, *Peau d'Âne*, *Cendrillon*, *Blanche Neige*, elle reçoit et elle subit. » (Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, II, *L'Expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949, p. 44).

« fille magique », qui sera traduit à l'international par l'anglais *magical girl*. La première de ces enfants dotées de pouvoirs surnaturels, *Mahōtsukai Sarī* (« *Sally la magicienne* »), naît en juillet 1966 sous les crayons de Mitsuteru Yokoyama. Une jeune sorcière, appelée à régner sur le Pays Enchanté, renonce à sa couronne et s'installe sur terre pour s'y faire des amies. La magie s'invite, avec humour et tendresse, dans le quotidien d'une *écolière*, au service d'une morale de l'effort et de l'entraide. Dès le mois de décembre, le manga est animé pour la télévision par les studios Toei. L'analogie avec la série *Bewitched*, créée sur ABC en 1964, favorise alors l'exportation du programme : Sally, c'est en quelque sorte ma petite sorcière bien aimée. Si les épisodes n'obtiennent pas l'autorisation d'être diffusés aux USA, ils le sont au Canada au début des années 70, sous le titre *Minifée*, puis en Italie en 1982 ; ils arrivent en France en 1989, dans une nouvelle version intitulée *Sally la petite sorcière*. Dans le sillage du succès de *Mahōtsukai Sarī*, le mahō shōjo triomphe au Japon pendant une quinzaine d'années, avant de s'essouffler au début des années 80. Il faudra attendre 1992 pour qu'il revienne en force avec *Sailor Moon* de Naoko Takeuchi, sous une forme influencée par l'esthétique des *sentai*, ces groupes de superhéros en costumes de couleurs variées, que l'Occident connaît à travers les Power Rangers. Par l'entremise des magical girls, fées et bonnes sorcières ont contribué à une mutation héroïque de la féminité, qui a culminé dans le girl power, véritable alternative au féminisme, revendiquant la compatibilité des stéréotypes de genre et de l'égalité entre les sexes.

Une quête de vérité

Pour rénover le merveilleux, la fin du xx^e siècle se tourne du côté de l'horreur. Le mouvement s'amorce en 1984 avec l'adaptation par Neil Jordan de *The Company of the Wolves* d'Angela Carter, qui a elle-même collaboré au scénario. Sous prétexte de relater le cauchemar d'une moderne lolita, le film enchaîne les visions d'épouvante. On est transporté dans un Moyen-Âge de convention, au milieu d'une forêt ensorcelée. Le thème omniprésent de la lycanthropie convoque l'héritage du cinéma fantastique et surfe sur les récents succès de Joe Dante et John Landis : *The Howling* et *An American Werewolf in London*, tous deux sortis en 1981. Tirillée entre une grande mère superstitieuse et des parents pragmatiques, le Petit Chaperon Rouge s'éveille au désir et découvre, auprès d'un noble de rencontre, ce que voulait dire sa mère en lui confiant que « s'il y a une bête dans l'homme, elle trouve sa pareille dans

la femme⁹ ». La bande annonce de l'époque¹⁰ précise la stratégie esthétique et commerciale sur laquelle repose ce type d'inspiration. Elle consiste à cultiver une ambiguïté générique – « Ceci n'est pas un conte de fées¹¹ », nous prévient-on – chargée de divulguer « le monde crépusculaire qui s'étend entre les pages de tous les contes de fées¹² » et d'ainsi « tuer les rêves de l'enfance¹³ ». C'est aussi ce qu'indique, dans le film, le cadre enchâssant du cauchemar. La transposition horrifique fonctionne en somme sur le mode de la prétérition en faisant exactement ce qu'elle nie vouloir faire, pour mieux nous suggérer que la chose en question serait plus complexe qu'il n'y paraît. Elle instaure avec son objet une distance critique caractéristique de l'esthétique postmoderne, et concurrente en cela de la poétique de la parodie. D'une certaine manière, elle se donne pour une forme de parodie sérieuse, substituant à l'humour une démarche analytique. Surtout, elle se distingue par le ciblage exclusif d'un public mature, alors que la parodie fait rire les grands comme les petits. D'un point de vue marchand, elle se rapproche en cela de la pornographie. C'est d'ailleurs de ce côté que penche le recueil *Hontō wa osoroshii Gurimi dōwa* – littéralement « Les Contes de Grimm sont vraiment horribles » – publié en 1998 par Tsutsumi Sachiko et Ueda Kayoko, sous le pseudonyme de Kiryū Misao. Renchérissant sur de nombreux détournements du conte de Blanche Neige¹⁴, par exemple, la belle aux lèvres de sang se voit croquée en nymphomane incestueuse, puisqu'elle couche avec son père avant de séduire les nains, et finit en proie d'un prince nécrophile. Disons que, dans le continuum des démarquages, l'horreur se situe entre la parodie comique et la réécriture licencieuse, ce qui lui vaut de pouvoir nourrir quelques affinités avec les deux.

L'ambiguïté générique intéresse d'autant plus l'épouvante que, par un effet de contraste entre la référence féerique et la situation horrifique, elle amplifie l'impact émotionnel de celle-ci. C'est ce qui est à l'œuvre lorsqu'en 1996, dans *Pinocchio's Revenge*, Kevin Tenney glisse le personnage de Collodi dans un rôle de pantin maléfique si éculé¹⁵ qu'il avait déjà eu plusieurs fois, en

9 « if there's a beast in men, it meets its match in women too. » (Neil Jordan, *The Company of the Wolves* © Palace Productions, 1984, 00:36:20).

10 Disponible sur You Tube : <https://www.youtube.com/watch?v=ARC93pDUGbQ> [consulté le 06/01/2017].

11 « But this is no fairy tale ».

12 « the twilight world which lies between the pages of any fairy tale ».

13 « to kill the dreams of childhood ».

14 Voir, pour ne citer qu'un seul cas, la parodie pornographique de Michel Caputo, *Blanche-Fesse et les sept mains* © Zoom 24, 1981.

15 La série des films consacrés à Chucky avait commencé en 1988 avec *Child's Play* de Tom Holland. Elle s'était déjà poursuivie avec *Child's Play 2* de John Lafia (1990) et *Child's Play 3* de Jack Bender (1991).

librairie comme à la télévision, les honneurs de la série *Goosebumps*¹⁶ (en français *Chair de poule*). L'allusion littéraire, que ne renforce même pas une analogie visuelle avec les illustrations du roman ou son adaptation par Disney, ne manque pas d'apparaître gratuite. Elle ne sert qu'à dramatiser tant soit peu l'animisme convenu d'un scénario mêlant un procès pour infanticide à un cas de psychose criminelle juvénile. Elle relaie sur un plan culturel le pathos attaché aux thématiques en miroir de l'enfant tué et de l'enfant assassin.

Gotlib, lorsqu'il parodie « Le Petit Chaperon rouge » en 1972, dans « Trou de mémoire », une double planche de sa *Rubrique-à-brac*¹⁷, prête à sa fameuse coccinelle quelques remarques éclairantes sur la diversité des variations auxquelles se prête la matière folklorique : « Dans le fond c'est une histoire brutale », « Dans le fond c'est une histoire pleine de bruit et de fureur », « Dans le fond c'est une histoire à rebondissements », « Dans le fond c'est une histoire triste », « Dans le fond c'est une histoire polissonne ». En martelant la révélation d'un *fond* polysémique, l'anaphore induit son opposition à une superficie ou à une forme, autant dire à une forme superficielle. C'est évidemment le merveilleux qui est ainsi visé, et somme toute disqualifié au profit du paradigme de l'« histoire » et des « rebondissements », c'est-à-dire du romanesque. Autant la forme se prête à la diffusion auprès du jeune public, autant son approfondissement s'y oppose. L'articulation de l'une à l'autre marque une sorte de ligne de partage des âges. Le trou de mémoire qui interdit au conteur de rapporter fidèlement les déboires de son héroïne lui donne ainsi l'occasion de montrer comment la violence et la crudité des contes, mises au jour par l'histoire culturelle et l'ethnologie, légitiment tous les débordements dans une époque qui les cultive. Le succès de *The Uses of Enchantment* de Bruno Bettelheim, paru en 1976, est symptomatique de la curiosité que suscite alors cette ambivalence du merveilleux. Il est d'ailleurs significatif que chacun des contes, dans *Hontō wa osoroshii Gurimi dōwa*, soit suivi d'un compte-rendu des principales interprétations critiques ou sociohistoriques des originaux, par des auteurs comme Bettelheim, précisément, ou encore Maria Tatar, Robert Darnton, Carl-Heinz Mallet. La prétention affichée est bien de retrouver une vérité du merveilleux¹⁸, occultée par le ciblage du jeune public. 16 R.-L. Stine, le célèbre auteur de romans d'horreur pour enfants, avait publié en 1993 un premier *Night of the Living Dummy* (*Goosebumps*, n° 7). En mai 1995, il en publiait un second, *Night of the Living Dummy II* (*Goosebumps*, n° 31), dont l'adaptation télévisée fut diffusée sur la Fox le 12 janvier 1996, dix mois avant la sortie du film Kevin Tenney le 22 novembre.

17 Marcel GOTLIB, *Rubrique-à-brac : Taume 3*, Paris, Dargaud, 1972.

18 Voir Mayako Murai, *From Dog Bridgeroom to Wolf Girl: Contemporary Japanese Fairy-Tale Adaptations in Conversation with the West*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, p. 31-32. Mayako Murai parle de « Grimm Boom » pour évoquer

L'opération a d'ailleurs si bien réussi qu'en 2010, un éditeur chinois s'y est trompé, provoquant un scandale en commercialisant, en guise de contes des frères Grimm, une traduction de Kiryū Misao¹⁹.

Le grand lifting

En butte à un sévère procès en mièvrerie, le merveilleux peine en fait à trouver sa place dans le paysage culturel de la seconde moitié du xx^e siècle. En 1987, une sitcom d'ABC, *The Charmings*, s'en amuse en projetant Snow White, son époux de prince, leurs deux enfants et l'Evil Queen, flanquée de son miroir et d'un nain, dans une maison moderne de la banlieue de Los Angeles. Le décalage entre l'univers des contes et le mode de vie américain devient une source intarissable de gags et de quiproquos avec des voisins interloqués. La féerie apparaît proprement *déplacée*, sympathique mais rétrograde, dans un environnement qui ne la comprend plus. À part se tourner vers les adultes, l'époque ne trouve guère d'autre alternative que l'humour pour renouveler les enchantements de l'enfance. Briser les rêves ou en rire, tels sont l'alpha et l'oméga des réécritures, dès lors qu'elles n'entendent pas embôîter le pas aux productions des studios Disney. L'influence de ces dernières, même mâtinée d'emprunts aux cartoons de la Warner Bros., est particulièrement sensible dans les adaptations animées des contes d'Andersen qui fleurissent au Japon durant toute la période : les longs-métrages *Anderusen monogatari*²⁰ de Kimio Yabuki (1968) et *Anderusen dōwa ningyo hime*²¹ de Tomoharu Katsumata (1975) ; les séries télévisées *Anderusen monogatari*²² de Masami Hata pour Mushi Productions (1971) ou *Oyayubi hime monogatari*²³ de Hiromitsu Morita et Jim Terry (1992-1993). La principale originalité est précisément dans le choix du corpus et le respect de son ambiance souvent mélancolique ; elle consiste à oser représenter la mort de la petite fille aux allumettes ou la fin émouvante de la petite sirène. C'est d'ailleurs cette *vérité* qui sera saluée par un certain public occidental. Au total, l'hégémonie esthétique de la firme de Burbank est telle sur l'empire du merveilleux qu'elle n'incite guère qu'à l'impact éditorial du recueil de Kiryū Misao au Japon. Voir son article « Before and after the “Grimm Boom”: Reinterpretations of the Grimm's Tales in Contemporary Japan », p. 153-177, in Vanessa Joosen, Gillian Lathey (ed), *Grimm's Fairy Tales Around the Globe: The Dynamics of their International Reception*, Detroit, Wayne State University Press, 2014.

19 Voir Xu Tianran, « Lurid edition of fairy tales pulled », *Global Times*, 07/12/2010, <http://www.globaltimes.cn/content/599413.shtml> [consulté le 08/01/2017].

20 Aux USA *The World of Hans Christian Andersen* (1971).

21 En VF *La Petite Sirène* (1979 au Québec), puis *Marina la petite sirène*.

22 Littéralement « Histoires d'Andersen ».

23 Aux USA *Thumbelina: A Magical Story* (1993).

l'imitation ou à la réaction, dans un champ clivé entre grand public familial et lecteurs ou spectateurs avertis. Le *xxi^e*, en revanche, a pleinement profité de l'émergence des adolescents et des jeunes adultes dans l'économie de la réception pour faire tomber cette barrière, tout en conservant bien sûr une production spécifique pour l'enfance, qui a suivi le mouvement en fonction de ses codes spécifiques.

En 2001, les studios DreamWorks donnent un sérieux coup de vieux à la féerie traditionnelle avec *Shrek*, adapté d'un récit illustré de William Steig, paru en 1990. La parodie, alliée à l'humour scatologique et à quelques blagues grivoises vise spécifiquement un public sorti de l'enfance, pressé de profaner ce qui naguère l'émerveillait. Comme Shrek entame sa quête pour chasser de son marais le peuple féérique qui s'y est réfugié, les spectateurs rompent dans un éclat de rire avec l'imaginaire disneyen, convoqué par la présence au casting de ses personnages emblématiques : Blanche Neige et les sept nains, Pinocchio, Clochette, Cendrillon, les trois marraines d'Aurore, les Trois Petits Cochons, tant d'autres encore, croisés dans les *Silly Symphonies*. Jeffrey Katzenberg, cofondateur de la firme avec Steven Spielberg, adresse ainsi un magistral pied de nez à la Walt Disney Company qui lui avait refusé, quelques années plus tôt, le poste de Chief Operating Officer, provoquant sa démission. Le pitch du film explicite sa raison d'être esthétique et commerciale : faire table rase du passé et de ses stéréotypes. Sur le terrain mouvant du marécage de Shrek, c'est à une véritable refondation du merveilleux que procèdent Andrew Adamson et Vicky Jenson, les réalisateurs.

À l'été 2002²⁴, paraissent chez Vertigo les premiers épisodes des comic books *Fables*, conçus par Bill Willingham et réalisés en collaboration avec divers dessinateurs. Le merveilleux cède le pas à l'urban fantasy par un transfert du personnel des contes dans un immeuble new-yorkais, où ils vivent sous couverture. Bigby Wolf, le Grand Méchant Loup, mène l'enquête comme dans un roman noir sur la disparition de Rose Red, dont l'appartement porte toutes les traces d'un crime sanglant. Les histoires originelles n'offrent plus qu'un répertoire d'attributs et de relations, mis à profit dans une diégèse pour laquelle les enchantements sont de l'histoire ancienne, prétexte à intrigues mondaines. La création fonctionne sur le modèle de l'écriture à contrainte : Willingham invente aux personnages une biographie nouvelle tout en respectant ce que le lecteur connaît d'eux. Le cadre enchâssant y invite, puisqu'ils sont censés avoir quitté leur terre natale à la suite de son invasion.

24 Le premier volume, daté de juillet 2002, a été mis en vente un peu avant, le 8 mai de la même année.