



Analyse sémio-anthropologique de trois avatars du conte *Les trois animaux dans leurs petites maisons*

Universaux biologiques et topologie

Thierry CHARNAY

ULR 1061 ALITHILA Université de Lille

Résumé

Les trois animaux dans leurs petites maisons est le titre donné au conte traditionnel par Marie-Louise Tenèze dont « Les trois petits cochons » est une version possible. Nous inscrivant dans une démarche comparative à visée scientifique, nous nous attacherons à dégager les structures narratives et sémantiques du conte d'origine, pour ensuite dégager les transformations que leur font subir trois avatars, soit trois objets sémiotiques issus du premier qui n'appartiennent pas au genre conte. Le premier est signé par James Finn Garner, et s'intitule *Les trois petits cochons*, issu de son livre *Politiquement correct Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*. Le second est signé Jean-Pierre Enard : *Contes à faire rougir les petits chaperons*. Le dernier est de Loïc Gaume, il s'agit d'un album de petit format *Contes au carré*. Le premier livre est idéologique, le second est érotique et le dernier original.

Mots-clés

Abstract

“The three animals in their little houses” is the title given to the traditional tale by Marie-Louise Tenèze, of which “The three little pigs” is a possible version. Engaging in a comparative scientific approach, we will endeavor to identify the narrative and semantic structures of the original tale, to then identify the transformations that three avatars make them undergo, i.e. three semiotic objects from the first that do not belong like a tale. The first is signed by James Finn Garner, and is titled *Les trois petits cochons*, taken from his *Politically Correct* book *Tales from the Past for Today's Readers*. The second is signed Jean-Pierre Enard : *Contes à faire rougir les petits chaperons*. The last one is by Loïc Gaume, it is

a small format album *Contes au carré*. The first book is ideological, the second is erotic and the last original.

keywords

L'intertextualité [...] implique [...] l'existence de sémiotiques (ou de « discours ») autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites.

A.-Julien GREIMAS et Joseph COURTES¹

Préambule

« Les trois animaux dans leurs petites maisons » est le titre donné au conte traditionnel par Marie-Louise Tenèze² dans le troisième tome du catalogue des contes français consacré aux contes d'animaux, alors que le titre du conte type international proposé par Antti Aarne, Stith Thompson et Hans-Jörg Uther est *Blowing the House in*, ce qui ne correspond en rien à la réalité du corpus traditionnel, puisque ne représentant que l'unique conte anglais publié par Halliwell en 1843. De plus, Marie-Louise Tenèze analyse les quarante-huit ethno-versions françaises données dans le *Conte Populaire Français*, et selon son découpage en éléments, en II. B. 5., le loup, pour démolir les constructions des animaux, utilise « ses fonctions naturelles », sans autre précision, mais on peut supposer que le souffle en fait partie. Or, sur les dix-huit versions traditionnelles ou ethno-versions dont nous nous sommes procuré les textes complets, seule une version bretonne manifeste le souffle du haut mais accompagné par les actions de pisser et de chier³. En fait, seule la version anglaise répandue à travers le monde manifeste uniquement le souffle avec une triplication intensive due à l'utilisation des verbes paronomastiques qui miment le souffle par les consonnes sifflantes. S'il n'y a pas de titre parfait pour couvrir l'ensemble des versions d'un conte, celui-ci est le pire et relève d'un parti pris ou d'une méconnaissance des détails du conte qui ont pourtant une importance primordiale pour son analyse.

¹ A.-J. GREIMAS et Joseph COURTES, article « Intertextualité », *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979, p. 194.

² Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français*, désormais CPF, tome trois, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, p. 386-393.

³ Albert POULAIN, *Contes et légendes de Haute Bretagne*, éditions Ouest-France, 1999-2007, p. 260.

D'autre part, le conte traditionnel comporte à la fois ce que Marie-Louise Tenèze appelle des « étoffements »⁴, soit des expansions dans sa séquence contractuelle, ici celles du rassemblement et du départ des animaux. Il comporte également ce qu'elle appelle des « adjonctions », notamment celle du ATU 136 « La Gorette et le loup » constitué d'une nouvelle ruse du loup après son échec face au dernier animal. Il est possible de considérer le ATU 136 comme une simple cellule du ATU 124 car sur les quarante-huit versions du catalogue, elle est présente vingt-cinq fois. Comme récit indépendant, il n'est recensé que huit fois en France sous le titre injustifié de « La Gorette (ou autre animal domestique) et le loup »⁵, le nom de Gorette ne figurant que dans un seul conte ; il en est ainsi du côté du type international où il est nommé : « Wolf Surprises Pig in Apple Tree », ce qui ne correspond qu'à une épreuve sur trois. La détermination des titres est malheureusement soumise à un empirisme total. Le conte anglais comporte bien lui aussi cette cellule de ruse du loup qui a été abandonnée par Disney, c'est pourquoi on ne la retrouve plus dans les versions enfantines actuelles.

Nous inscrivant dans une démarche comparative à visée scientifique, et non dans une démarche historico-génétique dont on connaît les échecs au XIX^e siècle, notamment en mythographie, et qui semble néanmoins encore aujourd'hui considérée comme la seule féconde par certains courants de la recherche, nous nous attacherons tout d'abord à dégager les structures narratives et sémantiques du conte d'origine, pour ensuite dégager les transformations que leur font subir trois avatars, soit trois objets sémiotiques issus du premier. Les trois avatars n'appartiennent pas au même genre que le conte traditionnel. En effet, ce dernier est de l'ordre du sociolecte, il relève ainsi d'un groupe social dont il expose les valeurs partagées, l'ethno-conte n'existe que virtuellement à travers toutes ses versions et ne se manifeste que par l'actualisation d'une seule, il n'existe que par la volonté du groupe qui l'a adopté, modifié, transformé. Le conte appartient aux ethno-textes et aux traditions populaires qui comprennent aussi la légende, la chanson, etc., tous ayant en commun le même code sémantique.

Tandis que les avatars, même s'ils se réfèrent explicitement au conte, sont de l'ordre de l'idiolecte puisqu'ils sont la réalisation d'un seul énonciateur qui en revendique la paternité par sa signature, même si le mimétisme est nécessaire, c'est dans le jeu des transformations que se mesure le degré d'inventivité de l'énonciateur auteur. Il s'agit pour lui de faire partager

⁴ Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français*, III, *op. cit.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 408-409.

à l'énonciataire le nouvel univers de valeurs qu'il construit, de le convaincre qu'il produit un monde possible compatible avec le précédent, même s'il le conteste. Il faut tenir compte également du fait que l'on passe du conte qui est un art populaire, oral essentiellement, à un art bourgeois écrit.

Les trois productions que nous allons étudier sont très différentes les unes des autres. En effet, la première est signée par James Finn Garner, et s'intitule *Les trois petits cochons*, issue de son livre *Politiquement correct Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui* parue en 1994 aux USA et un an plus tard en France⁶. La seconde est signée Jean-Pierre Enard et a pour titre : *Contes à faire rougir les petits chaperons*, parue chez Folio Gallimard en 1987⁷. La dernière est signée Loïc Gaume, il s'agit d'un album de petit format plus ou moins pour enfants, *Contes au carré*, paru chez Thierry Magnier en 2016⁸. Le premier livre est idéologique, le second est érotique et le dernier original.

Analyse du conte

Programme narratif et actants

Le ATU 124 comporte deux contrats narratifs de base opposés selon qu'il s'agit de celui du Sujet ou de l'Anti-Sujet qui subsumeront l'ensemble du conte avec ou sans l'expansion du ATU 136 « La golette et le loup ». Le programme de base du Sujet manifesté par les acteurs animaux familiers, consiste à se mettre à l'abri, et surtout à se maintenir en vie. Tandis que l'anti-programme de l'anti-Sujet, acteur animal sauvage, consiste à dévorer les animaux domestiques, les considérant ainsi comme des Objets à se conjoindre.

L'action comporte une première séquence où les Sujets acquièrent les compétences nécessaires pour réaliser leurs programmes, par la construction d'abris avec ou sans Adjuvants extérieurs, mais fréquemment en s'entraînant donc en devenant les Adjuvants des uns et des autres, avec ou sans réciprocité. La seconde séquence de l'action est la performance, représentée par l'affrontement entre Sujet et Anti-Sujet, le Sujet refusant le statut d'Objet que lui confère l'Anti-sujet. L'Anti-Sujet triomphe par deux fois et s'approprie (ou non) les Objets qu'il désire. Il se conjoint aux Objets et réalise ainsi son programme quand il dévore les deux animaux domestiques mais ceux-ci peuvent lui échapper quand ils se réfugient chez les uns ou les autres. La troisième fois il échoue car l'Adjuvant maison est le

⁶ James Finn GARNER, *Politiquement correct Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*, trad. Daniel Depland, éd. Bernard Grasset, 1995, p. 21-25, titre original *Politically Correct Bedtime Stories*.

⁷ Jean-Pierre ENARD, *Contes à faire rougir les petits chaperons*, Folio Gallimard, 1987, p. 66-83. L'auteur décède la même année à 44 ans.

⁸ Loïc GAUME, *Contes au carré*, Thierry Magnier, 2016, p. 32-33.

plus fort, mais également car le troisième Sujet est plus rusé, plus intelligent. Le résultat de l'action de l'Anti-Sujet est d'une part qu'il ne se conjoint pas tous les Objets visés, et, d'autre part, qu'il s'en disjoint par renoncement (il fuit) ou parce qu'il est lui-même éliminé (tué) ou devenu Objet (dévoreré, cas du conte anglais).

Par l'expansion ATU 136, les mêmes acteurs ont les mêmes programmes narratifs de base, ce qui permet de maintenir une cohérence syntaxique et sémantique entre les deux parties de la narration. À ceci près que si l'Anti-Sujet veut toujours se conjoindre l'acteur animal familier qu'il considère comme un Objet, le but du Sujet est surtout d'être un non-Objet, soit d'échapper à l'acteur animal sauvage par ruse et moquerie.

Syntaxe spatiale

Outre la syntaxe actantielle, la syntaxe spatiale joue un rôle fondamental dans ce conte où les acteurs se déplacent fréquemment. Selon la théorie sémiotique, il existe deux espaces qui s'enchaînent ; d'abord l'espace hétérotopique qui est l'ailleurs, lieu de la sécurité et de la stabilité de l'être, puis l'espace topique, qui est « l'ici » et « le là », lieu de la transformation, de l'action, de l'insécurité, du risque et de l'instabilité de l'être. L'espace hétérotopique est marqué temporellement puisqu'il correspond à l'avant et à l'après de l'espace topique. Ici, l'espace hétérotopique est la ferme d'où partent les petits cochons vers l'espace topique de la forêt, lieu privilégié des mauvaises rencontres. Parfois ils retournent à la ferme, plus fréquemment ils cherchent à se constituer un espace hétérotopique, la maison, au sein de l'espace topique. La plupart du temps, ils finissent – ou il finit dans le cas où les deux autres animaux sont dévorés par le loup – dans l'espace hétérotopique construit par le dernier animal. L'espace topique est lui-même formé de deux espaces : l'espace paratopique, lieu de l'acquisition des compétences où les animaux construisent leurs abris ; puis l'espace utopique, lieu des performances, des épreuves, des affrontements, où l'animal sauvage tente de détruire les abris pour dévorer les animaux domestiques.

Dans le cas qui nous occupe, l'Anti-Sujet triomphe deux fois et échoue la dernière fois, comme le Sujet, symétriquement, échoue deux fois et triomphe une fois définitivement. Le point remarquable est que l'abri, censé relever de l'espace paratopique, se situe au cœur de l'espace topique ; il est donc susceptible de ne jouer son rôle d'espace de sécurité qu'un instant pour se transformer en espace utopique, lieu de tous les dangers. De sorte que l'Anti-Sujet est le maître des lieux et possède les capacités de transformer l'espace, comme l'ont d'ailleurs tenté les deux animaux familiers sans y parvenir dans la durée. Un seul, le dernier, a réussi à garder un espace paratopique personnel qui lui assure l'abri et la protection contre des

ingérences. Dans un second temps, l'Anti-Sujet n'a, comme solution, que de tenter de faire sortir le Sujet de son espace protecteur vers un espace topique pour le capturer. C'est pourquoi il endosse le rôle de Destinateur manipulateur pour l'inciter à se conjoindre aux mêmes Objets de valeur que lui, en sachant qu'alors il manipule les modalités véridictoires car le véritable Objet qu'il vise est bien évidemment l'animal domestique. Ce dernier, sachant qu'il est Objet pour l'Anti-Sujet, use à chaque fois de ruse pour lui échapper et s'approprier quand même les Objets de son déplacement à risque : betteraves, poires, pommes, etc. Parfois, il utilise un Adjuvant, comme une barrique qui fait du bruit en dévalant la pente qui effraie l'Anti-Sujet. À bout de ruses, l'Anti-Sujet tentera l'assaut final contre l'espace paratopique du Sujet et échouera définitivement : soit il s'enfuit, soit il renonce, soit il meurt décapité, ébouillanté, cuit et dévoré par le Sujet dans un renversement des rôles tout à fait drôle. Le Sujet conforte alors sa position spatiale et son abri devient véritablement son propre espace paratopique.

Animal domestique vs animal sauvage : la prédation comme enjeu du conte

Pour compléter l'analyse de Marie-Louise Tenèze qui établit les relations entre les animaux selon l'opposition animal domestique vs animal sauvage, il apparaît que cette relation n'est pas équivalente et ne se résume pas non plus dans la confrontation entre la culture et la nature. En effet, la caractéristique essentielle du loup se trouve dans son stéréotype anthropologique nettement assuré : il est le prédateur par excellence, et qui dit prédateur dit proie. D'ailleurs, linguistiquement, c'est la proie qui fait le prédateur, ce que confirme le conte étudié. L'enjeu du conte n'est ni un motif, ni une configuration, ni un thème, mais ce que j'ai appelé ailleurs un des universaux anthropologiques : la prédation. La prédation est universelle, comme la sexualité, la reproduction, la parade nuptiale, etc. René Thom⁹ estime que la prédation est une fonction biologique qui permet la survie du prédateur en restaurant son énergie ; de ce fait, il en exclut la destruction sans but alimentaire. La prédation est pour lui la capture topologique d'une proie par un prédateur. Cette configuration du point de vue du prédateur se décompose en : capture, ingestion, digestion, assimilation de l'objet proie. La transformation effectuée par le prédateur sur sa proie consiste en l'abolition de son identité pour la mêmeté.

Le prédateur, et le loup affamé en est un bel exemple, est aliéné par l'image de sa proie jusqu'à ce qu'il comble le manque et arrive à la satiété, ce qui explique pourquoi dans le

⁹ René THOM (1923-2002), mathématicien français, inventeur de la théorie des catastrophes.

conte, dans un second temps, le loup, obsédé par sa proie, ne perd pas espoir et tente la ruse pour la posséder. D'autant que dans les stéréotypes culturels, le loup, comme l'ogre, appartient à la famille des gloutons, de sorte que la satiété est caractérisée par l'excès : il ne peut se contenter de deux des animaux sur trois. Il tente d'attirer sa proie pour la capturer tandis que cette dernière cherche à l'éviter et à le repousser ; les deux programmes sont donc opposés : l'un, celui du prédateur, est conjonctif, l'autre, celui de la proie, est disjonctif. Dans cette perspective, les abris, construits par les animaux qui sont susceptibles de les protéger contre toute prédation et incursion dans leur espace vital, doivent être considérés comme des « exosquelettes » comblant l'absence de carapace protectrice chez les vertébrés, comme l'écrit René Thom : « La construction d'une maison réalise, pour l'Homme, le rêve biologique toujours présent de l'*exosquelette* des Invertébrés »¹⁰, le vertébré ayant un endosquelette qui ne le protège de rien car « il l'a remplacé par une carapace de douleur virtuelle »¹¹. Le lexème « abri » a été choisi car il est l'hyperonyme de son paradigme signifiant « lieu servant à protéger »¹², dont les hyponymes sont : cabane, maison, hutte, etc., mais aussi tout refuge, comme l'arbre où le dernier volatile survivant dans deux ethno-contes s'installe pour échapper au loup. Il est à remarquer enfin que très majoritairement l'abri, l'exosquelette qui résiste aux assauts du prédateur, est un objet manufacturé, une construction qui n'est pas faite avec des éléments naturels, figurant ainsi la victoire de la culture sur la nature.

Après ce bref tour d'horizon de quelques versions traditionnelles, nous pouvons passer à l'étude des réécritures.

Les trois petits cochons politiquement corrects

« Les trois petits cochons » de James Finn Garner fait partie de son premier recueil paru en 1995 qui comporte 13 contes réécrits. D'emblée, selon le rabat de l'édition Grasset, il veut en faire des anti-contes en se plaçant résolument sur un plan idéologique, dénonçant les préjugés qui abondent dans les textes d'autorité (ils relèvent tous d'autorités littéraires : Grimm majoritairement et Andersen). Ainsi, il prétend avec humour et ironie que ces histoires étaient « sexistes, racistes, discriminatoires, remplies de préjugés et toujours dégradantes pour les sorcières, les animaux non humains, les lutins, les fées et les hommes à la verticalité contrariée de tous les pays », et qu'elles étaient transmises par des mâles blancs et sexistes. Il se propose de les transformer en une « littérature responsable, débarrassée de tous les préjugés

¹⁰ René THOM, *Esquisse d'une sémiophysique : Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, InterEditions, Paris, 1989, p. 166.

¹¹ *Ibid.*

¹² Selon le *CNRTL*.

archaïques » ; il veut donc opérer ce que Gérard Genette appelle une « transvalorisation », une « substitution des valeurs »¹³, il s'agit de « prendre dans l'hypertexte un parti inverse de celui qu'illustre l'hypotexte »¹⁴. « Les trois petits cochons », en trois pages, est donc une réalisation de ce programme discursif avec pour modèle la réinterprétation de Disney ; comme l'écrit Genette, « l'hypertexte, c'est bien connu, attire l'hypertexte »¹⁵.

La structure narrative est respectée puisque d'une part les mêmes acteurs le loup et les cochons s'opposent, et que d'autre part les mêmes épreuves sont réitérées : la construction des abris puis leur destruction par le souffle du loup ; seule la fin diverge, les rôles sont inversés, les cochons se liguent et détruisent les loups. Cependant, la visée du loup n'est pas la prédation mais l'appropriation des terrains sur lesquels sont construites les maisons des cochons : il s'agit donc d'une occupation topologique et non d'une capture. La structure sémantique diverge dans la mesure où les deux idéologies qui s'y affrontent par l'intermédiaire des isotopies sont l'écologie socialiste et le capitalisme expansionniste. En effet, les cochons sont présentés comme étant de bons écolos (p. 21), utilisant « des matériaux indigènes » (p. 21) et « vivant en harmonie avec leur environnement » (p. 21) dans le « respect mutuel » (p. 21) et « libres de disposer d'eux-mêmes » (p. 22), prêts à défendre leur culture. Tandis que le loup est une figure du capitalisme avec une « idéologie expansionniste » (p. 22), les terrains récupérés sont aussitôt transformés en cultures et en « village de vacances pour loups en congés payés » (p. 23) amenant leurs lots de boutiques, de stages, de spectacles, une véritable invasion. Les cochons résistent en entonnant *l'Internationale* et protestent (en vain) aux « Nations Unies » (p. 24) de sorte qu'ils sont contraints de s'armer pour chasser l'envahisseur et établir une « démocratie socialiste » (p. 24).

Si la transvalorisation est établie, elle est simultanément contestée par la critique ironique et humoristique des deux idéologies en confrontation. En effet, les embrayages sont fréquents par lesquels l'opinion du narrateur surdétermine le récit. Ainsi se moque-t-il déjà du stéréotype de l'écolo qui utilise des « matériaux indigènes » (p. 21) pour construire sa maison avec, pour le dernier cochon, « des briques de crottin, d'argile et de vigne vierge » (p. 21). Il se moque également du « grand méchant loup » (p. 22) traité par les cochons de « sale oppresseur, vil impérialiste carnassier » (p. 23) pour qui « on ne peut pas arrêter le progrès » (p. 23). Ce dernier meurt d'une crise cardiaque en soufflant sur la dernière maison dont la

¹³Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Points Seuil, 1982, p. 514.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵*Ibid.*, p. 523.

cause est donnée par un embrayage énonciatif sous la forme d'une insertion : « voilà ce qui arrive quand on se bourre d'aliments gras ! » (p. 24) ; on suppose que le gras fait référence à la cochonaille.

Enfin, il est légitime de se demander si l'objectif affiché de l'énonciateur-auteur d'écrire un anti-conte est atteint dans la mesure où, comme l'écrit encore Genette, « son hypotexte est en fait un hypogénre »¹⁶, avec, cependant la possibilité de l'appliquer à un « texte singulier », ce qui est le cas. De fait, selon Genette, « le cours de l'action serait dès lors prescrit par celui du modèle, comme dans une parodie ou un travestissement, ou mieux, dans une parodie mixte, chaque épisode de l'hypertexte reproduisant à sa manière l'épisode correspondant de son hypotexte, selon un ordre identique et un enchaînement semblable »¹⁷. C'est exactement ce que fait Garner qui suit pas à pas l'armature du conte modèle pour ne s'en séparer qu'à la toute fin. Le rapport analogique entre le conte modèle et son hypertexte est donc serré sur le plan narratif tandis qu'au plan sémantique se situe la critique à la fois de l'hypotexte et des nouvelles idéologies introduites par l'hypertexte.

L'analyse suivante portera sur un texte très différent en apparence puisque érotique.

« Les trois petites cochonnes » en mal de loup

« Les trois petites cochonnes » est un récit de dix-sept pages, inséré dans le chapitre trois de ce que l'éditeur désigne comme un roman, écrit par Jean-Pierre Enard : *Contes à faire rougir les petits chaperons*, paru en 1987 chez Ramsay puis repris chez Gallimard dans la collection Folio. Il relève de la classe des récits érotiques marqués par la domination de l'isotopie sexuelle. La relation au conte est établie dès l'incipit : « Il était une fois trois petites cochonnes qui n'avaient jamais rencontré le grand méchant loup » (p. 66). Cependant, le modèle est incontestablement la reconfiguration de Disney puisque l'acteur, en principe antagoniste, est « le grand méchant loup » (stéréotype linguistique répandu par Disney), et que les noms des cochonnes sont une paronomase de ceux des cochons anthropomorphes de Disney : en effet ceux-ci se nomment, dans la version française, Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf (allitérations), qu'Enard transforme en Nini, Nounou et Nana, autant de formes féminines attestées, effectuant une inversion des genres, tout en maintenant celui du loup. Le nom « cochonne » est polysémique car il est marqué par la conjonction des sèmes « animal » et « humain », comme le loup, mais il faut lui ajouter celui de « sexualité » marqué à son tour superlativement. La cochonne devient alors une figure de la sexualité débridée, excessive,

¹⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁷ *Ibid.*

dont le programme de base est la satisfaction sexuelle. Cette acception est ancienne, selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* dès 1611, « cochon » ou « cochonne » peut signifier, « un comportement sexuel réprouvé »¹⁸.

Les trois petites cochonnes sont en situation de manque sexuel et ne veulent qu'une chose, se joindre au loup considéré comme un Objet de valeur sexuel irremplaçable, alors que le programme des petits cochons du conte est, au contraire, de s'en disjoindre. Dans le récit d'Enard, les rôles actantiels sont inversés par rapport au conte : le loup Anti-Sujet devient l'Objet convoité du Sujet collectif cochonnes qui ne sont plus Objets contrairement aux cochons du conte. Le loup réactualisé n'est plus un prédateur, ni alimentaire ni sexuel, même s'il en garde le souvenir, même si le modèle narratif ressurgit en référence sous forme de « cauchemar » et par « les nuits de pleine lune » (p. 68) : « il lui revenait [...] ses aventures avec certains petits cochons qui l'avaient berné, ridiculisé, ébouillanté » (p. 69). Souvenir immédiatement érotisé : « le loup s'éveillait alors avec une trique énorme au souvenir des culs dodus et ronds de Nif-Nif, Naf-Naf et Nouf-Nouf » (p. 69), jusqu'à provoquer une éjaculation solitaire « en songeant à leurs voix criardes qui se moquaient de lui et hurlaient : "Qui a peur du grand méchant loup ? ...C'est pas nous, c'est pas nous !" » (p. 69) ; reprise de la chanson du film d'animation paru dans le cycle des Silly Symphony en 1933. Cette chanson a eu un énorme succès aux USA et sera chantée en France l'année suivante par Georges Milton jusqu'à appartenir au registre enfantin et développer de nombreuses extensions hypertextuelles et hypermédiales. Il est à préciser, concernant la référence aux « culs » tentants des petits cochons, que chez Disney les deux premiers cochons vont bien culs nus, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec par quatre fois des postures suggestives, notamment quand ils courent se réfugier sous quelque chose, mais que le dernier porte une salopette et a donc une tenue décente. L'énonciataire apprend alors les styles de vie du loup : il « n'était pas seulement homosexuel mais, en outre, maso » (p. 69), ce qui implique l'exécution de certains programmes sexuels à l'exclusion d'autres. Ce loup ne peut ainsi répondre aux attentes des cochonnes et ne correspond pas non plus aux stéréotypes culturels.

Cependant, le programme des cochonnes est lui-même stéréotypé car il correspond à la locution proverbiale « avoir vu le loup » admettant un sujet féminin. Locution ici polysémique car il s'agit d'une part de la vue, d'une visite, et d'autre part de sexe, soit une conjonction visuelle, une conjonction spatiale et une conjonction corporelle. En effet, dès la première phrase, le programme est établi qui consistera à combler un manque : elles

¹⁸ Alain REY (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, désormais *DHLF*, éditions Dictionnaires Le Robert, 2010, p. 475.

« n’avaient jamais rencontré le grand méchant loup » (p. 66). En outre, à la fin du premier paragraphe consacré aux attributs de Nounou, les renards se moquent d’elle en lançant : « Alors, Nounou, tu n’as pas encore vu le loup ? » (p. 66) ; Nini quant à elle imagine « qu’un loup charmant se mourait d’amour pour elle » (p. 67) ; enfin, Nana, qui a de nombreuses expériences sexuelles peu satisfaisantes, songe que « le loup ferait sûrement mieux l’affaire » (p. 68). L’exécution de la locution « elle a vu le loup » est bien le programme de base des trois protagonistes. Cette locution peut avoir un sujet masculin et dans ce cas elle signifie un homme expérimenté professionnellement et socialement. Quand elle a un sujet féminin, elle se situe sur une isotopie sexuelle. Le *DHLF* fait remonter à 1599 sa première attestation écrite, « souvent par allusion sexuelle », sans autre précision. La toute première définition en est donnée par le dictionnaire d’Antoine Furetière de 1690 : « On dit aussi d’une fille qu’elle a vû le *loup*, pour dire, quelle a de l’expérience en galanterie & c. »¹⁹ Il définit ainsi « galanterie » : « se prend en bonne et mauvaise part », et ajoute : « un homme a gagné quelque galanterie avec une femme, pour dire, quelque faveur de Vénus »²⁰. Cette locution ne figure dans aucun des dictionnaires de l’Académie qui ne donnent le sens qu’avec un sujet masculin. Définition que reprend d’ailleurs mot pour mot Littré au XIX^e siècle. Larousse, quant à lui, remplacera « galanterie » par « commerce » qu’il définira de la sorte : « se dit des rapports de la nature la plus intime entre un homme et une femme ». On voit par-là quelles difficultés ont les lexicographes pour trouver les mots qui ne choquent pas leurs lecteurs, qui respectent les règles de bienséance de chaque époque, ce qui les condamne souvent à rester allusifs.

Le loup, après des déboires sexuels, tout mâle s’enfuyant devant lui car il ne comprend pas quel type de relation il désire (notamment l’agneau), s’adonne aux plaisirs solitaires. N’y tenant plus, les trois cochonnes se rendent à la maison du loup en chantant la comptine qu’elles parodient en la transposant dans l’isotopie sexuelle : « Qui va voir le grand méchant loup ? C’est bien nous, c’est bien nous – Pour tirer un coup – you ! » (p. 76), exposant clairement leur programme dans l’euphorie. Elles assiègent la maison du loup ce qui est l’inverse du modèle. Cependant, la maison joue le même rôle d’abri et d’exosquelette que précédemment. Évidemment, le loup refuse de leur ouvrir car il n’est pas intéressé. Elles usent alors de ruse, offrant au loup l’objet qu’il désire le plus : montant les unes sur les autres, elles se déguisent en un bel athlète, ruse parallèle à celle du loup de Disney qui se déguise en

¹⁹ Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois...*, t.3, La Haye, éd. A. et R. Leers, 1690.

²⁰ *Ibid.*, t. 2, p. 138.

agneau innocent. Il ouvre la porte et se fait assaillir, devenant objet. Mais les caresses n'y font rien, ce qui en fait un non-objet pour les sujets cochonnes. En désespoir de cause elles le frappent, la réaction sexuelle du loup ne se fait pas attendre : « elle envoya une baffe magistrale au loup qui, la joue meurtrie, se mit à bander comme au plus beau jour » (p. 82). Ainsi, la conjonction ultime est-elle réalisée, à la grande satisfaction de toutes, mais aussi du loup qui devient par sa propre volonté l'esclave sexuel des cochonnes. Tous les programmes sont ainsi réalisés, contrairement au modèle où le loup ne réalise pas ou prou le sien. Le récit érotique s'écarte davantage du modèle que celui de Garner. Le défi de la réécriture-re-icônisation est relevé par l'album de Loïc Gaume.

Contes au carré : une réalisation topologique

L'album *Contes au carré* du jeune auteur illustrateur et graphiste Loïc Gaume, est paru en 2016 chez Thierry Magnier. Il comporte trente-sept contes issus de diverses sources ; Grimm, Perrault, Andersen et la tradition. Le principe est audacieux puisqu'il consiste à reconfigurer le conte modèle en quatre cases iconiques en couleurs sous tendues par trois-quatre lignes de narration, principe déjà utilisé par les planches d'Épinal bien plus figuratives. Le pari est risqué car d'une part il s'agit de réécrire le conte en entier, qu'il soit reconnaissable par l'énonciataire, et d'autre part qu'il évite toute incompatibilité narrative et/ou sémantique. Deux pages sont consacrées à chaque conte ; celle de gauche sur fond uni en couleur (chaque conte a sa propre couleur) l'est au titre déjà iconicisé ; celle de droite l'est aux quatre vignettes de dimensions identiques.

Le titre est figuré en écriture cursive, tous les mots ont une majuscule à l'initiale et celle des lexèmes « petits » et « cochons » sont des formants iconiques métonymiques de la queue en « tirebouchon » du cochon, qui, elle, n'est jamais figurée dans la page de droite, sorte de complémentarité. Mais le chiffre trois est figuré sous la forme de la queue du cochon et rattaché à un arrière-train de l'animal coupé en deux : un trois poly-iconique en quelque sorte puisqu'étant à la fois chiffre et queue, rendant l'analogie totale. L'avant de l'animal est appelé par le lexème « cochons » qu'il suit en le regardant. L'animal coupé en deux est ainsi inversé : l'arrière est devant et l'avant derrière.

Pour la partie droite, en quatre cases, il s'agit d'aller à l'essentiel et de choisir les quatre pivots du récit qui en permettent la compréhension globale. Les dessins sont stylisés et métonymiques. Par « stylisé » il faut comprendre, selon le dictionnaire *TLFi*²¹ : « Représenter

²¹ *Trésor de la Langue Française Informatisé*

un objet en régularisant, simplifiant ses formes, en le réduisant à ses caractères les plus typiques ou en lui donnant une configuration schématique conventionnelle, à des fins décoratives, esthétiques ». En d'autres termes, il faut que les figures manifestées soient identifiables d'où la nécessité de les constituer avec des formants qui soient des attributs identitaires. Ainsi, l'attribut iconique du cochon est son groin, celui des maisons est le toit pointu à deux versants. Pour signifier la paille, les formants sont un entrelacs de traits, le bois des troncs verticaux, les briques des rectangles horizontaux encastrés. Aucun relief, uniquement des aplats. Aucune proportion n'est respectée : la tête des cochons est aussi importante que les maisons, etc.

Il en est de même des couleurs qui ne sont pas là pour coloriser un dessin, qui n'épousent pas les formes des objets, mais qui participent au sens et à l'identification de la figure par des carrés et rectangles posés dessus tout en les débordant, leur restituant un espace plus ample. Cependant, elles ne sont choisies ni au hasard ni pour des raisons purement esthétiques, mais parce qu'elles contribuent au sens de l'icône et à l'identification des formes. Ainsi les cochons sont roses, la maison de paille jaune, la maison de bois marron et celle de briques rouges. Seul le loup n'est pas coloré et n'est délimité que par les lignes de ses formes.

La métonymie, sous la forme ici de synecdoques, est érigée en système iconique. En effet, les cochons ne sont figurés que par leur tête, ainsi que le loup qui a en plus un cou, la maison de la troisième vignette l'est par sa toiture et la cheminée, l'intérieur de la maison dans la dernière vignette également.

Les deux premières vignettes sont construites de façon identique en ce qui concerne la répartition de l'espace : à gauche les têtes des cochons, à droite leur réalisation, la maison. À chaque tête correspond une maison que l'énonciataire lui attribue sans difficulté. Les têtes n'ont pas de bouche mais des yeux ronds et n'expriment donc aucun sentiment particulier si ce n'est l'aphorie. Toutefois les cadres des couleurs roses ne sont pas identiques ; les deux premiers sont en biais contrairement au dernier qui est bien droit, ce qui signifie une irrégularité, une imperfection et annonce ce que René Thom appelle une « catastrophe ». Laquelle se produit dans la seconde vignette. La narration dans le cadre séparatif inférieur participe à l'énoncé car si l'énonciataire peut, dans la partie iconique, attribuer une maison à chaque cochon, seul le texte spécifie que chacun l'a construite par sa propre volonté.

La seconde vignette est extrêmement intéressante car elle iconise à la fois la catastrophe qui atteint les deux premiers cochons par le renversement, la fracture, l'ouverture de leur maison, mais également son résultat par la prédation réussie, la dévoration, la capture topologique des proies cochons qui sont figurées à l'intérieur du loup, ce qui justifie que le

loup ne soit pas coloré. Ceci par opposition avec le troisième cochon situé à l'extérieur de la gueule du loup et dont la maison est stable, la certitude étant encore confirmée par la forme régulière de son carré de couleur. Notre étonnement vient du fait que l'énonciateur-illustrateur iconise parfaitement la théorie topologique des catastrophes de René Thom par une exacte topologie de la prédation. La narration textuelle ajoute la manière de détruire les maisons par le souffle, l'acte de dévorer et sa cause qui est sans fondement.

En bref, la troisième vignette figure la ruse du loup qui passe par la cheminée d'où sa position au-dessus du toit. La dernière figure la cuisson du loup tombé dans le piège du cochon qui souffle à son tour sur le feu et s'apprête à manger le loup dans un renversement de situation où la proie devient le prédateur, à la différence que le cochon anthropomorphe cuit sa viande, contrairement au loup, l'un étant du côté de la culture l'autre de la nature. Plus que cela, le cochon est un manipulateur, un manœuvre dans le sens où il œuvre avec ses mains, manipule les objets pour transformer la matière, ce qui n'est absolument pas le cas du loup destructeur. L'évocation finale du loup devenu objet culinaire indique que le conte modèle n'est pas la reconfiguration de Disney, mais celui d'Halliwel.

Conclusion

Nous avons étudié trois discours autonomes fondés sur le modèle des *Trois petits cochons* et non sur un des contes traditionnels, apparemment méconnus et négligés malgré leur variabilité. La cause en est le succès populaire du conte d'Halliwel repris par Disney. Nous ne faisons pas grand cas de l'analyse proposée par Bettelheim qui repose sur le texte premier d'Halliwel²², mais qui en propose une lecture erronée puisque, contrairement à ce qu'il affirme, aucun des cochons n'est présenté comme plus âgé que les autres ni plus gros, il n'est fait aucune allusion à l'âge dans l'hypotexte²³ ; d'autre part, sans l'aide de l'homme qui leur fournit des matériaux, les cochons ne pourraient rien construire. C'est malheureusement l'exemple type d'une étude biaisée par un postulat préétabli.

Les trois textes du corpus ayant comme hypotextes d'une part l'hypermédia de Disney et/ou d'autre part la trans-écriture d'Halliwel (pour le conte au carré), ont permis d'appréhender trois situations différentes d'hyper-écriture (les avatars) qui sont dans un rapport d'analogie plus ou moins fort avec les textes modèles (ou matriciels). Le rapport analogique le plus dense est sans conteste celui du conte au carré car les structures narratives et sémantiques sont reproduites exactement. Le plus lâche est le conte érotique dans la mesure

²² Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976, note 13, p. 449.

²³ *Ibid.*, p. 69 et suiv.

où l'inversion des rôles et le changement de registre (érotique) atteignent également les structures. Enfin, si le conte politiquement correct reproduit les structures narratives du modèle, les structures sémantiques sont transformées, le tout étant subsumé par les critiques idéologiques humoristiques de l'énonciateur désireux d'écrire un anti-conte. Cependant, il est clair qu'on ne peut s'en tenir qu'aux structures.

En effet, il nous semble avoir démontré que la fonction biologique universelle de la prédation jouait un rôle fondamental dans le conte traditionnel ainsi que dans celui des contes au carré. Ce qui n'est plus le cas dans le conte érotique où la fonction biologique la plus importante n'est plus la prédation mais l'accouplement, sans toutefois renoncer à l'obsession de la proie. Ce qui n'est pas non plus le cas dans le conte politiquement incorrect où la fonction territoriale est privilégiée (autre fonction biologique : chaque animal protège son territoire vital).

Enfin, et ce n'est que très rarement abordé, ce récit est également essentiellement topologique. Les changements d'espace, homotopique, hétérotopique, les transformations sur l'espace que l'Anti-Sujet tente et parfois réussit, les déplacements de lieu en lieu, les installations, constructions jusqu'à la capture montrent l'importance des structures topologiques. L'exemple le plus frappant étant celui du conte au carré qui figurativise par le dessin et la couleur, iconise à la perfection la prégnance de la topographie, les catastrophes relevant également de cet ordre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

ENARD Jean-Pierre, *Contes à faire rougir les petits chaperons*, Folio Gallimard, 1987.

GARNER James Finn, *Politiquement correct Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*, trad.

Daniel Depland, éd. Bernard Grasset, 1995, titre original *Politically Correct Bedtime Stories*.

GAUME Loïc, *Contes au carré*, Thierry Magnier, 2016.

Ouvrages critiques

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Points Seuil, 1982.

GREIMAS Agirdas Julien, avec COURTES Joseph, article « Intertextualité », *Sémiotique*,
DICTIONNAIRE raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, 1979.

POULAIN Albert, *Contes et légendes de Haute Bretagne*, éditions Ouest-France, 1999-2007.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, éditions Dictionnaires Le Robert, 2010.

TENEZE Marie-Louise, *Le conte populaire français*, tome trois, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976.

THOM René, *Esquisse d'une sémiophysique : Physique aristotélicienne et théorie des catastrophes*, InterEditions, Paris, 1989.