



Les parodies humoristiques de « Blanche-Neige » dans *Politiquement correct*, *Contes à l'envers*, *Transformations* et *La Compagnie des loups*

Humorous parodies of "Snow White" in *Politiquement correct*, *Contes à l'envers*, *Transformations*, and *La Compagnie des loups*

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, E.A. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue F-59000
Lille, France

Édition électronique

URL : <https://revueloiseableu.fr/>

ISSN 2781-954X

Éditeur

Réseau International de Chercheurs sur le conte, la littérature et les fictions pour la jeunesse

Droit d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence [CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



**Les parodies humoristiques de « Blanche-Neige » dans
*Politiquement correct, Contes à l'envers, Transformations et La
Compagnie des loups***

Thierry CHARNAY

Univ. Lille, E.A. 1061 – ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoire de la Langue
F-59000 Lille, France

Résumé

La question est de savoir comment les réécritures parodiques contemporaines transforment le conte « Blanche-Neige » des Grimm et comment elles réévaluent, resémantisent les configurations les plus imagées, comme celle du souhait à la vue de l'assemblage des trois couleurs, et celle de la divination par le miroir, entre autres. Par ailleurs, l'étude des réécritures permet de mettre en évidence de nouveaux thèmes et de nouvelles isotopies qui émergent en fonction des intérêts et des mœurs de la société actuelle, comme l'érotisme, les rapports féminin-masculin, la rivalité féminine.

Mots-clés : Blanche Neige, parodie, dérision, humour, motif anthropologique, épreuve.

Abstract : Humorous parodies of "Snow White" in *Politiquement correct, Contes à l'envers, Transformations, and La Compagnie des loups*

The question is how contemporary parodic rewritings transform Grimm's 'Snow White' fairy tale, and how they re-evaluate and re-semantise the most imaginative configurations, such as the wish at the sight of the three colours and the divination by the mirror, among others. Moreover, a study of the rewritten stories reveals new themes and isotopies that emerge

according to the interests and morals of contemporary society, such as eroticism, male-female relations and female rivalry versus solidarity.

Keywords : parody, derision, humour, anthropological motif, trial.

Seuls se transmettent les contes utiles, les autres s'oublient.

Michel Butor¹

Préambule

Notre corpus comprend les hypertextes suivants : *Politiquement correct*², sous-titré *Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*, ce qui annonce la tonalité du recueil de contes reconfigurés par l'écrivain américain contemporain James Finn Garner paru en 1995 dans la traduction française. Puis, *Contes à l'envers*³, œuvre des auteurs contemporains Philippe Dumas et Boris Moissard, dédiée aux enfants, éditée par Neuf de L'école des loisirs en 1980. Nous y adjoignons *Transformations*⁴ de la poétesse américaine Anne Sexton, publié en 1971, ainsi que *La compagnie des loups*⁵ de la romancière britannique Angela Carter éditée en 1985 pour la traduction française. Il s'agit de quatre recueils proposant les réécritures de contes célèbres. Ainsi, Finn Garner en reconfigure treize à partir des contes de Grimm (« Le Petit Chaperon Rouge » et « Blanche-Neige » entre autres), ou d'Andersen (« Les Habits neufs de l'empereur »), ou de Joseph Jacobs (« Les trois petits cochons »). Dumas et Moissard en adaptent trois : « La belle histoire de Blanche-Neige », « Le Petit Chaperon Bleu Marine » et « la Belle au doigt bruyant ». Anne Sexton en poétise dix-sept issus des Grimm, dont « Snow White and the Seven Dwarfs », titre faisant référence à Disney, ce qui n'est pas le cas de son texte. Enfin, Angela Carter propose dix contes dont « L'enfant de neige » qui n'est pas une reprise de l'hypotexte connu des Grimm, mais d'une version donnée par eux dans la seconde édition du tome 3 des *Commentaires* en 1856, que résume très brièvement Natacha Rimasson-

¹ Michel BUTOR, *Répertoire I*, Les éditions de Minuit, 1960, p. 64.

² James Finn GARNER, *Politiquement correct, Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*, trad. Daniel Depland, Bernard Grasset, 1995 [1994].

³ Philippe DUMAS, Boris MOISSARD, *Contes à l'envers*, Neuf de l'école des loisirs, 2006.

⁴ Anne Sexton, *Transformations*, First Mariner Books, NY, 2001 [1971].

⁵ Angela CARTER, *La compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Points Seuil, 1985 [1979].

Fertin dans ses notes à la suite de « Blanche-Neige⁶ », et que donne Bruno Bettelheim, sans référence⁷, dans *Psychanalyse des contes de fées*.

Le conte des Grimm « Blanche-Neige » (KHM 53), notre hypotexte, n'est évidemment pas un ethno-conte, mais une réécriture composite à partir d'un conte littéraire de Johann Karl August Musäus : *Richilda ou le miroir magique* publié en 1782, cité par les Grimm eux-mêmes, où l'on retrouve l'incantation au miroir magique, la haine de la belle-fille, la tentative d'empoisonnement, les nains protecteurs et serviteurs, le cercueil de verre et son exposition, l'arrivée du chevalier et le châtiment de Richilda qui doit danser avec des chaussures de fer rougies pour ouvrir le bal nuptial⁸. Un autre intertexte est la pièce de théâtre, en vers, d'un auteur homonyme, Albert Ludwig Grimm, sans parenté avec les frères Grimm, leur rival éditorial, paru en 1808 dans *Contes de fées pour enfants (Kindermärchen)*. On y retrouve Blanche-Neige persécutée par sa marâtre, sauvée par de bons nains qui la recueillent dans le royaume de la Montagne de Verre, elle est retrouvée par la reine qui l'empoisonne avec les figes du jardin de son père, réveillée par le roi des nains qui la ramène à son père et punit les méchants⁹. Une autre source semble être, selon Natacha Rimasson-Fertin, une version manuscrite de Ferdinand Grimm, autre frère de Jacob et Wilhelm¹⁰, dont on ne connaît pas l'origine, ni s'il s'agit d'une transmission ou d'une invention.

Le conte figure dans la première édition de 1812 ainsi que dans la *Petite édition* en 1825 destinée aux enfants sous le titre « Snowdrop », c'est-à-dire « Perce-neige ». Le conte des Grimm est donc déjà fortement dialogique ou polyphonique, puisque plusieurs voix y rivalisent, étant entendu que celle des Grimm domine dans la mesure où c'est elle qui sélectionne, convoque, et manipule les intertextes et/ou les éléments importés. À son tour, la version Grimm est mise à disposition comme hypotexte manipulable, adaptable, transformable. La question est de savoir quelles resémantisations effectuent les textes de notre corpus, quelles transformations et selon quels procédés.

D'après Greimas, l'intertextualité implique « l'existence de sémiotiques (ou de « discours ») autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction,

⁶ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, trad. Natacha Rimasson-Fertin, tome 1, José Corti, 2009 [2006], p. 395.

⁷ Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, éd. Robert Laffont « Pluriel », 1976, p. 297-298.

⁸ Johann Karl August MUSÄUS, *Contes populaires*, trad. A. Personneaux, Ancienne Librairie Furne, Société d'édition contemporaine, Boivin, Paris, 1900, p. 161-201, disponible sur *Gallica*.

⁹ Voir à ce propos, l'article de Julie Légeret, « Contes pour enfants ou livre d'éducation. Albert Ludwig Grimm et les « frères Grimm » autour de *S(ch)neewittchen, Féeries*, n°13, 2016, p. 217-234.

¹⁰ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, tome 1, Natacha Rimasson-Fertin, *op. cit.*, p. 305.

de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites¹¹ ». Ainsi, le modèle du conte « Blanche-Neige » des Grimm provoque en quelque sorte la production des textes de notre corpus qui se construisent de façon autonome, tout en le reproduisant et le transformant, établissant entre eux des « systèmes de corrélations formelles¹² ». C'est l'interaction qui sera productrice du sens intertextuel. En outre, selon Hans Georg Ruprecht, ce sens « sera nécessairement fonction de la co-présence de deux contextes de croyances et de connaissances relatives¹³ ». Du côté de la réception se situent alors les « structures interprétantes de l'intertextualité¹⁴ » ; en d'autres termes, l'hypertexte interprète, évalue le texte source à l'aune de ses propres valeurs, effectuant des opérations de désémantisation/resémantisation, tout en maintenant un certain degré d'homologation, au moins pour que le destinataire reconnaisse et admette la filiation, dans un rapport également de continuité/discontinuité en appréciant la rupture. Pour que l'intertextualité joue pleinement, il est nécessaire de présupposer, de la part du destinataire, la connaissance du texte-source, ce qui est bien le cas pour le conte de « Blanche-Neige » qui appartient à la culture commune occidentale du fait de sa propagation notamment par le dessin animé de Walt Disney réalisé en 1937, lui-même hypertextualisé, non seulement à partir des Grimm, mais aussi, entre autres, du « Snowdrop » de Marion Florence Lansing paru en 1908, et du « Snow White » de Joseph Jacobs de 1916¹⁵.

Rapidement, par parodie, nous entendons simplement tout discours transformant à des fins ludiques un autre discours sérieux, ce que Genette appelle le « régime ludique de l'hypertexte¹⁶ ». Concernant l'humour, nous reprendrons la définition quelque peu embarrassée de Jean-Marc Mourra pour une notion galvaudée et ambiguë : « le texte humoristique est un texte « pour rire » dont l'orientation étonnante, bizarre, attise et empêche le rire du même geste. Comique et satire sont présents, mais leurs effets en quelque sorte suspendus¹⁷ ».

Nous allons tout d'abord dégager l'armature de l'hypotexte afin de mettre ensuite en évidence les transformations narratives et sémantiques réalisées par les hypertextes.

¹¹ Algirdas Julien GREIMAS, Joseph Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, 1979, p. 194.

¹² *Ibid.*

¹³ Hans Georg RUPRECHT, article « Intertextualité », dans Greimas-Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Hachette Université, 1986, p. 121.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ Amy M. DAVIS, *Handsome Heroes and Vile Villains, Masculinity in Disney's Feature Films*, John Libbey Publishing Ltd, 2015, à partir des *Extracts from Story Conference Notes relating to Snow White and the Seven Dwarfs*, in the Disney Archives, p. 1.

¹⁶ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Points Seuil, 1982, p. 43.

¹⁷ Jean-Marc MOURRA, *Le sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010, p. 104.

L'hypotexte des Grimm

La première étape consiste en une brève et nécessaire analyse du texte-source. Un conte est caractérisé par son armature, c'est-à-dire sa structure narrative de l'ordre syntagmatique, son modèle narratif, puis par l'enchaînement de ses motifs qui sont des stéréotypes caractérisés par leur capacité migratoire, et enfin par ses isotopies, ses thèmes, soit ses structures sémantiques de l'ordre paradigmatique. Les auteurs du *Conte Populaire Français 2*, les ethnologues Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, proposent une « dé-composition » du conte en éléments, formée de trois épisodes : « I. L'héroïne persécutée arrive chez ses sauveurs ; II. L'héroïne empoisonnée ; III. L'héroïne ressuscitée ¹⁸ ». Cependant ils ne tiennent pas compte de la version des frères Grimm du fait qu'elle est allemande. On remarque que les trois épisodes découpés de façon empirique ont pour centre l'héroïne, lexème auquel est adjoint un participe passé adjectival passif, ce qui signifie qu'elle subit toujours l'action : on la persécute, on l'empoisonne, on la ressuscite ; elle endosse ainsi le rôle d'actant Objet tout le long du récit, subissant sans réaction, ne prenant aucune initiative.

Il en est de même dans le conte des Grimm où elle ne prend l'initiative qu'une seule et unique fois, chronotope où elle n'est ni manipulée ni tentée, lorsqu'elle est en danger de mort, devenant alors un actant Sujet, quand le chasseur, anti-Sujet, exécutant les ordres de la reine, l'ayant emmenée en forêt, sort son couteau pour la tuer. Elle lui propose un contrat qui va à l'encontre de celui de la reine qui joue le rôle actantiel de Destinateur, et contraint le chasseur à désobéir et à mentir : « Ah, gentil chasseur, laisse-moi la vie sauve ; je m'enfuirai dans la forêt sauvage et je ne retournerai plus jamais chez moi ¹⁹ », ce qui est un énoncé improbable dans de telles circonstances. Ainsi, elle propose la vie sauve contre sa fuite, sa disparition définitive, ce qui équivaut, d'autant qu'elle joue le rôle social de princesse, à une dégradation de son statut social et pire encore à une mort sociale qui débute immédiatement, durera tout son séjour en forêt, chez les nains, dans son cercueil, jusqu'à son réveil et surtout son mariage avec le prince. Elle est épargnée par le chasseur à cause de sa beauté qui fait naître en lui de la pitié, lui évite l'exécution, pronostiquant que les bêtes sauvages s'en chargeront. De la même façon, les nains, découvrant Blanche-Neige, sont subjugués par sa beauté, comme le prince ensuite qui veut l'emmenner. Cet attribut de beauté qui la caractérise et la sauve signifie qu'elle possède

¹⁸ Paul DELARUE, Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France*, t.2, Maisonneuve et Larose, 1963, p. 657-658.

¹⁹ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, tome 1, NRF, *op. cit.*, p. 297.

un pouvoir de séduction et de manipulation dont elle est plus ou moins consciente et dont elle use plus ou moins.

Le schéma narratif sémiotique, qui permet de dégager l'armature du récit, que nous proposons de réactualiser, est constitué de trois macro-séquences qui se différencient par l'investissement des actants et des compétences qu'ils y acquièrent. La première séquence, que nous nommons « épreuve attributive et qualifiante », consiste en l'acquisition par les acteurs des différents attributs et des compétences nécessaires pour passer à l'action ; elle est le topos de la situation de manque ou de méfait contre un des acteurs, ce qui déterminera la mise en place d'un contrat d'action entre un Destinateur et un Destinataire futur Sujet. Nous avons maintenu la notion d'épreuve qui nous semble tout à fait appropriée pour le conte. Ainsi, du fait de sa naissance extraordinaire issue du souhait de sa mère, Blanche-Neige obtient les attributs chromatiques qui lui confèrent une indéniable beauté. La perte de sa mère naturelle crée une situation de manque qui doit être normalement comblée par sa mère de substitution, la belle-mère, la marâtre. Celle-ci effectue le rituel de l'oracle au miroir pour vérifier qu'elle est encore la plus belle, qu'elle possède toujours cet attribut vital pour elle, se livrant ainsi à des séquences de catoptromancie, de divination par le miroir. Perdant l'exclusivité de cet attribut, envahie par la passion dévorante de la jalousie, voulant jouir seule de cet avantage, elle décide de tuer ou de faire tuer sa rivale qui n'est autre que sa belle-fille.

On s'attendrait à ce que la reine soit un actant Destinateur bienveillant. Ce n'est pas le cas puisqu'elle devient un Destinateur malveillant décidé à éliminer par l'intermédiaire d'un anti-Sujet délégué (le chasseur) le Sujet passif qu'est Blanche-Neige ; on peut d'ailleurs se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'un non-Sujet et d'une anti-héroïne. Le Destinateur passe donc un contrat avec son anti-Sujet délégué pour transformer le Sujet en non-Objet, soit en cadavre : dans un premier temps, il s'agit d'emmener le Sujet en forêt, topos de nature hostile a priori et topos des épreuves par excellence, puis de le tuer. Ensuite, cela consiste à rapporter au Destinateur (acteur reine) les preuves de cette élimination, des objets corporels prélevés qu'elle s'approprie pour ingestion, effectuant un acte de pseudo-cannibalisme.

La seconde macro-séquence forme l'épreuve décisive ou principale, constituée d'une série de micro-épreuves, où se déroule la performance du Sujet afin d'acquérir des compétences vitales. L'héroïne trouve refuge chez les nains qui sont ses adjuvants ou auxiliaires. Par trois fois, le Destinateur se donne un contrat et en cela il est en même temps Destinataire, car le miroir annonce que la reine est destituée de sa position première par Blanche Neige. Puis passant à l'action, il devient l'anti-Sujet. Lequel réussit à piéger le Sujet qui échoue aux épreuves, malgré les recommandations des Adjuvants qu'il ne suit pas, cédant toujours à la

tentation. Cependant par deux fois les Adjuvants le sauvent, mais ils échouent la dernière fois. Ils transforment alors le Sujet en Objet d'admiration puis de désir pour le prince, nouveau Sujet.

La dernière macro-séquence est l'épreuve de la reconnaissance ou de la rétribution qui peut être soit cognitive soit pragmatique, soit les deux. Le Sujet prince, amoureux, ce qui signifie qu'il transforme l'acteur princesse en Objet du désir, lui propose un contrat : l'épouser ; ce qu'elle accepte sans aucune réciprocité amoureuse. Par le mariage Blanche-Neige revit socialement et regagne son statut. Ainsi le manque du départ est-il comblé. Quant au méfait initial, il est également réparé par le supplice de l'anti-Sujet, la marâtre, exécutée publiquement lors du bal nuptial, réduite à l'état de non-Objet (sa mort). Les œuvres de Garner, Dumas et Moissard, Sexton, suivent ce schéma. Carter, quant à elle, ne développe que la toute première micro-séquence.

Après ce bref détour par les principales séquences constitutives de l'hypotexte, nous passons à l'analyse de ce que les réécritures ont proposé comme transformations, en commençant par leurs manipulations parodiques.

Les reconfigurations parodiques

Le contrat énonciatif passé entre l'énonciateur et l'énonciataire concerne le genre de discours annoncé d'emblée par la première et /ou la quatrième de couverture : roman, poésie, parodie ou détournement humoristique. Ainsi, Garner, dès le titre *Politiquement correct*, annonce la nécessité du détournement des contes et de l'actualisation des valeurs qu'ils portent. La quatrième de couverture scelle le contrat énonciatif pour la lecture de textes humoristiques ; ainsi, une reine, lisant « le petit Chaperon rouge » découvre qu'il est « cousu de remarques sexistes, racistes et politiquement incorrectes », de sorte qu'elle persuade son époux « de décréter obligatoire la réécriture des contes ». La mission de l'auteur tant attendu est de débarrasser ces récits « de tous les préjugés archaïques [...] pour découvrir la vraie nature de Blanche-Neige et des sept hommes à la verticalité contrariée ».

Dumas et Moissard ne procèdent pas de la même façon et l'annonce de l'humour s'effectue dans les pages de titre lors de la présentation originale et décalée des énonciateurs : « Les deux auteurs ont à peu près le même âge et c'est entre eux un match à qui mourra en second, afin d'avoir le dernier mot en matière de chefs-d'œuvre ». En outre le dessin de la grande page de titre est humoristique également puisqu'il manifeste une fée décoiffée fonçant de face sur une moto. C'est la quatrième de couverture qui scelle également clairement le

contrat énonciatif : « Voici cinq contes “classiques” minutieusement démontés confrontés aux réalités d’aujourd’hui, ironiquement remontés et illustrés avec humour ».

Quant à Anne Sexton, son recueil poétique débute par un préambule annonciateur de la teneur du texte sous forme d’un poème « The gold key », qui se veut ici d’emblée humoristique et dérisoire. C’est « This boy » qui trouve la clé d’or avec laquelle « Il ouvre ce livre de contes étranges des frères Grimm. Transformer ? Comme si un trombone allongé pouvait être une sculpture. (Et c’est le cas.)²⁰ » Pour aller dans le même sens, à savoir l’acceptation de l’absurde et de l’incongruité par le lecteur, Sexton commence ainsi sa version de « Blanche-Neige », selon notre propre traduction :

Peu importe la vie que vous menez la vierge est un charmant numéro : joues fragiles comme du papier à cigarette, bras et jambes en porcelaine de Limoges, lèvres comme du Vin du Rhône, roulant ses yeux de poupée bleu de chine ouverts et fermés. Ouverts pour dire, Bonne Journée Maman, et fermés pour l’idée de la licorne. Elle n’est pas souillée. Elle est aussi blanche que le poisson tarpon²¹.

La dérision frappe le discours de cette première strophe au sceau de l’incongruité, soit une succession de figures de dévaluation, et surtout inattendues et surprenantes pour qualifier la jeune fille vierge, tout en insistant sur la virginité et la symbolique de la blancheur qu’elle compare à celle d’un poisson. Il s’agit d’un discours déplacé qui dérange et ridiculise tout en proposant une vision onirique de Blanche-Neige.

Le motif anthropologique initial du conte des Grimm est un stéréotype que Jean-Jacques Vincensini nomme « les gouttes de sang éveillant le désir²² », désir d’un enfant ou d’une épouse, ou d’un mari – que l’on pourrait nommer plus généralement « Trichronie provoquant le désir » – il ne figure pas en tant que tel dans *Politiquement correct*, pas du tout dans *Contes à l’envers*, ni dans *Transformations*, ni dans *La Compagnie des loups*. Cependant, le chromatisme, souvent la trichromie, qui préfigure l’idéal de beauté et de vertus de Blanche-Neige, est formé de l’alliance contrastée du blanc de la neige qui symbolise l’innocence, avec le rouge du sang symbole de vie, et le noir symbole de malheur et de mort, du moins selon l’interprétation actuelle que la société occidentale fait un peu rapidement de la symbolique des couleurs. À ce propos, la version Grimm, étrangement, fait naître le désir du noir par la vision d’un encadrement de fenêtre, ce qui n’est pas une figure traditionnelle, mais signifie, étant

²⁰ Anne SEXTON, *Transformations*, *op. cit.*, p. 2. Traduit à l’aide de Deepl write.

²¹ Remarque : « poisson tarpon » est la traduction que je propose de « bonefish », le terme employé par Anne Sexton ; le mot savant latin est « Albuna vulpes », soit « renard blanc », où l’on retrouve bien la couleur blanche qu’évoque la poétesse. Je propose ma traduction car Deepl a échoué.

²² Jean-Jacques VINCENSINI, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Honoré Champion, 1996, p. 387.

donné que l'ébène est un bois extrêmement précieux, la richesse et la position sociale élevée de la future mère. Dans les autres versions du conte, c'est le corbeau qui fait naître ce désir.

Dans la version de Basile, le roi s'exclame : « Ô ciel, ne pourrais-je avoir une femme aussi blanche et rouge que cette pierre, avec des cheveux ou des cils noirs comme les plumes de ce corbeau ?²³ » De même, dans l'épopée celtique irlandaise *L'Exil des fils d'Usnech*, datant du X^e siècle, l'origine du désir de la belle Derdriu pour Noïsé s'exprime ainsi :

Un jour d'hiver, le tuteur de Derdriu écorchait dans la neige, hors de la maison, un veau jeune et tendre qu'il allait faire cuire pour sa pupille ; celle-ci vit le corbeau boire le sang sur la neige. Elle dit à Leborcham : « le seul homme que j'aimerais serait celui qui aurait ces trois couleurs-là : les cheveux noirs comme le corbeau, les joues rouges comme le sang, le corps blanc comme la neige »²⁴.

Nous retrouvons la même configuration dans le roman gallois de *Peredur* qui date du XII^e siècle :

Le lendemain matin il se leva et sortit. Il était tombé de la neige pendant la nuit, et un faucon sauvage venait de tuer un canard devant la cellule. Au bruit du cheval le faucon s'envola, et il s'abattit un corbeau sur la chair de l'oiseau.

À cette vue Peredur s'arrêta sur son cheval pour contempler le corbeau auprès du canard. Il médita sur la noirceur du corbeau, et la blancheur de la neige et la rougeur du sang et il songea que ces trois choses se trouvaient sur la femme qu'il aimait le plus.

Car sa chevelure était plus noire que le corbeau et que le jais, sa peau aussi blanche que la neige et ses deux joues aussi rouges que le sang²⁵.

Cette scène est réitérée quelques pages plus loin par Peredur en personne (p. 80).

Le désir, dans les variations narratives de cette séquence est plus souvent celui du conjoint (épouse ou époux) que de l'enfant, ou l'évocation, l'éveil de l'image de l'épouse lointaine, respectant et révélant les canons de la beauté de la classe dominante à une époque donnée. Soulignons que dans l'aire indo-européenne, la figure du corbeau n'est pas perçue négativement, ce qui motive sa présence dans l'évocation des canons de la beauté. En effet, il peut être l'attribut d'un grand dieu qui prend la forme du corbeau, comme Apollon en Grèce, Lug chez les Celtes, ou Odin dans les épopées scandinaves. En outre, dans l'antiquité gréco-romaine, il participe à la divination par le vol, les oiseaux étant les messagers des dieux.

²³ Giambattista BASILE, *Le Coe des contes*, trad. Françoise Decroisette, Circé, 2002 (1995), IV, 9, « Le corbeau », p. 375.

²⁴ Cité par Jean-Jacques Vincensini, *op. cit.*, p. 386. D'après Henri d'Arbois de Jubainville, *L'Épopée celtique en Irlande*, t. I, E. Thorin éd., 1882, p. 222.

²⁵ *Le roman de Peredur*, trad. fr. J. Loth, Rennes, éd. J. Plihon et Homnay, 1923, p. 72-74. Chapitre XV, « L'hermite - La neige, le corbeau et le sang ».

Selon Michel Pastoureau, le rouge, le noir et le blanc sont « les trois couleurs de base du système ancien²⁶ », d'où le fait que leur complémentarité produise un idéal de beauté chromatique et symbolique. Il n'en reste pas moins que dans la version Grimm, c'est le blanc qui domine largement, puisque répété 41 fois à travers le nom Blanche-Neige et 10 fois comme adjectif, à cela il convient encore d'ajouter les items de « neige », ce qui donne un nombre impressionnant en une sorte de psalmodie du nom propre mimétique de l'épisode du désir de naissance et de sa réalisation. Michel Pastoureau estime que les « racines symboliques du blanc » sont « l'innocence, la lumière divine, la pureté²⁷ », que le blanc est « la lumière primordiale, l'origine du monde,²⁸ le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant ». À se demander quelle déité pourrait bien se cacher derrière Blanche-Neige. Il précise que la neige renforce cette symbolique, et que « seule la neige suggère la pureté, et, par extension, l'innocence et la virginité, la sérénité et la paix²⁹ ».

Pour sa part, Angela Carter, dans son récit « L'enfant de la neige », développe cette isotopie chromatique en manifestant les attributs des acteurs ; ainsi, l'hiver est « immaculé », l'épouse du comte monte une jument noire, elle est vêtue de « peaux luisantes de renards noirs », porte de « hautes bottes noires et luisantes aux talons écarlates³⁰. Et la neige tombe sur la neige de sorte que « le monde entier était blanc³¹ », ce qui éveille le désir du comte de posséder « une fille aussi blanche que la neige³² ». Puis Angela Carter manifeste le rouge du sang et le noir du corbeau. La fille apparaît alors dans un mouvement de génération spontanée, née du désir de l'homme.

Finn Garner, quant à lui, se moque de cette construction chromatique généralisée sous la forme d'une « habitude lamentable d'associer à la clarté ce qui est plaisant ou séduisant, et à l'obscurité ce qui est déplaisant ou rébarbatif³³ », il estime alors que Blanche-Neige était victime de « ce genre de pensée coloriste³⁴ » qu'il critique. Puis, lorsque la mère biologique tombe malade, il écrit qu'elle « développa tous les symptômes d'une santé annulée et se retrouva dans un état non viable pour l'existence³⁵ », il utilise ainsi des tournures de commentaires humoristiques en accumulant les tropes relevant de l'euphémisme que le

²⁶ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs*, éd. du Panama, 2005, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ James GARNER, *Politiquement correct*, *op. cit.*, p. 63.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

linguiste Georges Mounin définit comme suit dans son *Dictionnaire de linguistique* : « L'euphémisme emploie de nombreux procédés qui vont de la litote à l'hyperbole en passant par la périphrase, la circonvolution, l'allusion, les métaplasmes, etc. Quand l'euphémisme va jusqu'à exprimer le contraire de ce qu'on veut dire, c'est l'antiphrase³⁶ ». Pour le stylisticien Georges Molinié, l'euphémisme est une figure de style qui « consiste en une atténuation de l'expression par rapport à l'information véhiculée³⁷ ». Chez Garner, il s'agit souvent de circonvolutions discursives ironiques.

Après la saisissante image du chromatisme, l'autre configuration marquante, qui est aussi une sorte de leitmotiv tout le long du récit insistant de ce fait sur la jalousie et la rivalité des deux femmes, est celle de l'incantation au miroir. Nous allons étudier ses réalisations.

L'incantation au miroir

La séquence de la consultation du miroir magique par la belle-mère ou « mère d'emprunt » comme la nomme Garner, la pratique de la captotromancie, sorte d'oracle censé dire la vérité à la question de savoir qui est la femme la plus belle, rituel destiné à calmer les angoisses du vieillissement, demeure chez Garner et chez Sexton. Celle-ci la tourne en dérision, notamment par le procédé des incisives qui sont autant d'embrayages énonciatifs par lesquels l'énonciatrice donne son point de vue et commente ce qu'elle trouve ridicule dans le conte : « La belle-mère avait un miroir auquel elle faisait référence, quelque chose comme la météo, un miroir qui proclamait l'unique beauté de la terre³⁸ ». Elle ajoute que « l'orgueil circulait en elle comme un poison³⁹ ». Par contre, chez Garner le miroir répond ironiquement à la reine obsédée par la beauté physique : « si le jeu en vaut la chandelle », mais « un jour fatal où son coiffeur lui rata sa mise en plis⁴⁰ » elle se précipita devant son miroir pour vérifier sa domination, or Blanche-Neige la devança.

Quant à Dumas et Moissard, ils remplacent le miroir par un sondage qui répond à la question : « Suis-je la personne la plus intelligente du pays ?⁴¹ », jusqu'au jour où Blanche-Neige la surpasse y compris en beauté : « et en plus, elle est belle ! » s'exclame le miroir, ce qui induit que la reine ne l'est pas particulièrement. Le commentaire est alors ironique par

³⁶ Georges MOUNIN, *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974.

³⁷ Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Librairie générale française, 1992, p. 143.

³⁸ Anne SEXTON, *Transformations*, *op. cit.*, p. 5.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ James GARNER, *Poilitiquement correct*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴¹ Philippe DUMAS, Boris MOISSARD, *Contes à l'envers*, *op. cit.*, p. 6.

l'intermédiaire d'un discours indirect libre : « Pour un mauvais résultat c'était un mauvais résultat et même assez désagréable⁴² ». La reine décide donc, comme dans toutes les versions, d'éliminer sa rivale. Mais par la suite, ses services d'espionnage, et non plus un miroir, lui apprendront que Blanche-Neige est toujours vivante. Elle tentera elle-même de la tuer en la faisant croquer dans une pomme empoisonnée, comme d'habitude.

Absente en apparence du texte des Grimm, l'isotopie érotique est actualisée par les réécritures contemporaines, moins soumises aux contraintes morales religieuses, comme nous allons le constater.

L'érotisme

Chez Garner, les nains sont « sept hommes à dimension réduite », ou encore des hommes « à la verticalité contrariée⁴³ » qui sont connus, d'après le chef de la bande, comme étant les « Sept Très Hauts Géants⁴⁴ » parce qu'ils sont « très élevés en esprit⁴⁵ », ce qui est une forme de compensation de l'attribut négatif de la taille. Comme on peut le constater, l'ironie et les euphémismes de toutes sortes sont les procédés stylistiques permanents utilisés par Garner. Pour Dumas et Moissard, pas de nains, mais une bande de brigands dont Blanche-Neige prendra la tête par la suite, auparavant, comme il s'agit d'une « petite bande d'hommes des temps anciens⁴⁶ », ils ont très peur des visites à l'improviste, et que le visiteur soit un agent du fisc, un huissier ou un policier. Ils renoncent à tuer l'héroïne à cause de sa beauté, puis lui font sa toilette et l'habillent de vêtements propres. Dans le poème de Sexton, les nains sont manifestés par l'isotopie érotique puisque comparés à des « petits hot-dogs » qui « tournèrent trois fois autour de Blanche-Neige, la vierge endormie ». Elle ajoute qu'« ils étaient sages et caronculés comme de petits tsars⁴⁷ », ce qui signifie qu'ils étaient comme de petits sexes en érection. Finalement, ils acceptent qu'elle reste pour garder la maison en leur absence.

Chez Garner, les nains sont plutôt partisans de la tuer car disent-ils « elle va s'attaquer au lien de fraternité qui nous unit et nous pousser à la compétition pour attirer ses faveurs !⁴⁸ » ; le risque serait donc celui de la désunion par une concurrence amoureuse, de sorte que leur chef

⁴² *Ibid.*

⁴³ James GARNER, *Politiquement correct*, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.* p. 67.

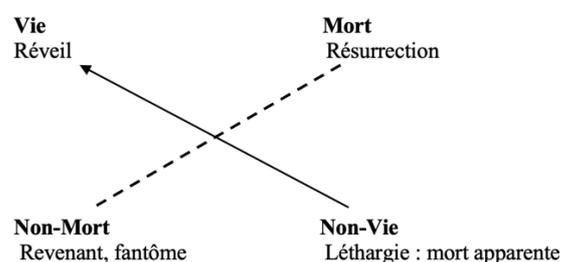
⁴⁶ Philippe DUMAS, Boris MOISSARD, *Contes à l'envers I*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷ Anne SEXTON, *Transformations*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁸ James GARNER, *Politiquement correct*, *op. cit.*, p. 67.

évoque la « présence corruptrice de [la] femme⁴⁹ ». Dans cette version, les nains ne travaillent pas à la mine, ni ne font du brigandage, mais organisent des « retraites pour les hommes qui ont besoin de retrouver leur identité masculine originelle⁵⁰ », en d'autres termes : qui ont des problèmes de virilité. Ils finissent, après concertation, par accepter sa présence afin de mieux apprécier « par comparaison, les progrès de leur masculinité⁵¹ », ce à quoi elle prévient qu'il « est hors de question que vous vous serviez de moi pour mesurer vos ego et vos pénis !⁵² ». Elle reste à condition, ce sont les termes du contrat posés par les nains, qu'elle ne fasse aucun ménage et qu'elle n'aille pas les observer en cachette quand ils sont nus dans le « Pavillon de la sueur ». Cependant la reine et Blanche-Neige finissent par s'entendre à la perfection, au point qu'elles croquent toutes deux la pomme, ce qui les endort.

Quand les nains reviennent en compagnie d'un prince qui est en cure de virilité, ce dernier est très excité par la beauté de Blanche-Neige et il leur demande de les laisser seuls, ce qu'ils refusent en se moquant de lui : « Blanche-Neige vous fait donc l'effet d'être à nouveau un homme ?⁵³ », mais ils lui proposent de s'occuper de l'autre, c'est-à-dire de la reine, pendant qu'eux vont lancer une campagne publicitaire grâce à Blanche-Neige. En les soulevant toutes deux toujours en léthargie pour les positionner autrement, le charme est rompu, et Blanche-Neige proteste contre le sort que lui réservait le Prince : « faire “ ça ” avec une fille dans le coma ! beurk !⁵⁴ » Ce qui n'est pas sans rappeler la version de *La belle endormie* de Basile, « Soleil, Lune et Thalie », où le prince viole la fille durant sa léthargie et lui fait deux enfants. La léthargie ou le coma sont sémantiquement considérés comme des phases de non-vie ainsi que l'indique le carré sémiotique ci-dessous :



⁴⁹ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 77.

En réalité, l'héroïne ne meurt jamais mais tombe en léthargie, c'est-à-dire dans la non-vie car elle a encore des signes de vitalité : « elle avait l'air aussi fraîche qu'une personne vivante, et elle avait encore ses belles joues rouges⁵⁵ » précise le conte des Grimm. De plus « elle ne pourrissait pas⁵⁶ », son aspect physique n'était en rien altéré, il restait indemne. Elle paraissait morte mais elle était encore vivante, ce qui est signifié par les indices relevés. Il n'y a donc pas à proprement parler de résurrection, mais un réveil puisqu'elle n'est pas morte.

Puis les deux femmes alliées et unies chassent les nains pour créer une station thermale réservée aux femmes, avec des ovariums (spa, bains flottants, massothérapie).

En revanche, dans la version proposée par Angela Carter, la reine veut se débarrasser de l'enfant né du désir de son époux. Elle jette ses gants à terre pour que la fille descende les chercher afin qu'elle en profite pour la laisser là et s'enfuir, mais son époux refuse. Le manège se reproduit plusieurs fois jusqu'à ce que la fille soit habillée et la comtesse nue, comme dans un jeu de vases communicants : ce que l'une perd, l'autre le gagne. Enfin, la fille se pique en cueillant une rose et en meurt. Alors le comte « défit ses braies et enfonça son membre viril dans la morte⁵⁷ » écrit Angela Carter, offrant ainsi une micro-séquence de nécrophilie, où l'homme assouvit malgré tout son désir et son phantasme. Puis la fille de neige fond et disparaît en laissant une tache de sang, trace ultime de son existence et de son viol, ensuite la comtesse reprend sa place. La nécrophilie est également l'attribut du prince dans le manga *Ludwig Revolution* de Kaori Yuki ; celui-ci collectionne les mortes et déclare à Blanche-Neige qu'elle est beaucoup plus belle morte et que, lorsqu'elle a ressuscité, il a immédiatement perdu son amour pour elle⁵⁸.

Rien de tout cela chez Grimm et l'on serait bien en peine d'y dénicher une isotopie érotique, pas plus que de l'humour. Cependant, comme l'écrit Michel Pastoureau : « nombre d'hommes estiment de nouveau qu'une étoffe blanche sur une peau féminine est susceptible d'éveiller le désir. Le blanc n'est donc pas si innocent que cela⁵⁹ », de sorte que l'insistance des Grimm sur la blancheur ne le serait pas davantage...

Conclusion

Les parodies de Blanche-Neige que nous venons d'étudier, maintiennent majoritairement le schéma narratif du conte des Grimm, à ceci près que dans la réécriture de

⁵⁵ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, t. 1. *op. cit.*, p. 303.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Angela CARTER, *La compagnie des loups*, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁸ Kaori YUKI, *Ludwig Revolution 1*, éd. Tonkam, 2007 [2004], non paginé.

⁵⁹ Michel PASTOUREAU, Dominique SIMONNET, *Le petit livre des couleurs* *op. cit.*, p. 52.

Dumas et Moissard la révolte des hommes chasse la présidente qui s'enfuit en Amérique du Sud, et que dans celle de Garner Blanche-Neige se réconcilie avec la reine.

Les parodies humoristiques ne sont pas neutres, mais en réinvestissant le modèle, elles le rectifient et surtout le critiquent, opèrent une sorte de métacritique. Le conte des Grimm pêche par son manichéisme extrême où la méchante est punie, la bonne fille récompensée, où l'une a tous les défauts, et l'autre toutes les qualités. D'un côté les vertus, la bonté, le dévouement, la sincérité, la naïveté, de l'autre l'orgueil, la jalousie, l'envie, la haine et même l'abomination qu'est le pseudo-cannibalisme. L'une est la victime et attire la pitié des énonciateurs, l'autre est le bourreau et mérite son châtement. Celle-ci veut suspendre le temps et son vieillissement, et ainsi empêcher la génération suivante de prendre la relève. Le thème essentiel est bien la rivalité féminine présentée par des hommes ; ce que dénonce le texte de Garner qui fait de la reine une victime du système : « des années de conditionnement social, au sein d'une dictature hiérarchique instaurée par le mâle, avaient fini par saper la confiance de la reine en ses propres mérites⁶⁰ ». C'est pourquoi également il annule finalement la rivalité haineuse entre les deux femmes pour la remplacer par la réconciliation, un modèle de sororité à l'égal de la société des nains reposant sur la fraternité. Si dans le conte des Grimm Blanche-Neige est poussée à l'exogamie mais à l'intérieur de la même classe sociale (on ne déroge pas) grâce à la mauvaise mère qui, du coup, a un rôle salutaire, chez Garner les deux femmes solidaires vont inventer une nouvelle vie ensemble. Le destin féminin n'y est plus inscrit d'emblée, il n'y est plus inscrit par l'homme ni avec lui. Enfin, comme le suggère Jean-Marc Mourra : « L'humour sape la posture d'autorité de l'émetteur sérieux comme à glisser du désordre dans son argumentation et sa composition parfaitement réglées⁶¹ ».

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- BASILE Giambattista, *Le Conte des contes*, trad. Françoise Decroisette, Circé, 2002 (1995),
CARTER Angela, *La Compagnie des loups*, trad. Jacqueline Huet, Points Seuil, 1985 [1979].
DUMAS Philippe, MOISSARD Boris, *Contes à l'envers*, Neuf de l'école des loisirs, 2006.
GARNER James Finn, *Politiquement correct, Contes d'autrefois pour lecteurs d'aujourd'hui*, trad. Daniel Depland, Bernard Grasset, 1995 [1994].
GRIMM Jakob et Wilhem, *Contes pour les enfants et la maison*, trad. Natacha Rimasson-Fertin, tome 1, José Corti, 2009 [2006].

⁶⁰ James GARNER, *Politiquement correct*, op. cit., p. 64.

⁶¹ Jean-Marc MOURRA, *Le sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 115.

SEXTON Anne, *Transformations*, First Mariner Books, NY, 2001 [1971].

Le roman de Peredur, trad fr. J. Loth, Rennes, éd. J. Plihon et Homnay, 1923, Chapitre XV, « L'hermite - La neige, le corbeau et le sang ».

YUKI Kaori, *Ludwig Revolution 1*, éd. Tonkam, 2007 [2004].

Ouvrages critiques

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, éd. Robert Laffont « Pluriel », 1976.

BUTOR Michel, *Répertoire I*, Les éditions de Minuit, 1960.

DAVIS Amy M, *Handsome Heroes and Vile Villains, Masculinity in Disney's Feature Films*, John Libbey Publishing Ltd, 2015, à partir des *Extracts from Story Conference Notes relating to Snow White and the Seven Dwarfs*, in the Disney Archives.

GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Classiques Hachette, 1979.

DELARUE Paul, TENÈZE Marie-Louise, *Le conte populaire français, Catalogue raisonné des versions de France*, t. 2, Maisonneuve et Larose, 1963.

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

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de Poche, Librairie générale française, 1992.

MOUNIN Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, PUF, 1974.

MUSÄUS Johann Karl August, *Contes populaires*, trad. A. Personneaux, Paris, Ancienne Librairie Furne, Société d'édition contemporaine, Boivin, 1900.

MOURRA Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, PUF, 2010.

RUPRECHT Hans Georg, article « Intertextualité », dans Greimas-Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Hachette Université, 1986.

VINCENSINI Jean-Jacques, *Pensée mythique et narrations médiévales*, Honoré Champion, 1996.