



« Les Souliers usés à la danse » : un conte de tradition orale à l'épreuve de la littérature

Gaëlle LE GUERN-CAMARA

Université de Paris, CERILAC

Résumé

« Les Souliers usés à la danse » est un conte de tradition orale dont la première version littéraire connue a été rédigée par les frères Grimm. Les différentes réécritures se le sont réapproprié chacune à sa manière : alors que la version des Grimm constitue un récit dense et finement ciselé, celle de Charles Deulin a une véritable dimension romanesque, avec une psychologie des personnages plus développée et des péripéties étoffées. On remarquera les spécificités des versions héritées de la tradition orale francophone, comme celles d'Henri Pourrat, qui proposent un dénouement très inhabituel dans les contes traditionnels, ouvrant ainsi la voie à une pluralité d'interprétations.

Mots-clés : Conte traditionnel, tradition orale, réécritures littéraires.

Abstract : “Worn Shoes at the Dance” : a tale of oral tradition put to the literary test

« The Shoes that were danced to pieces » is an oral tradition tale whose first known literary version was written by the brothers Grimm. The different rewritings have reappropriated it each in their his way : while the Grimm's version constitutes a dense and finely chiseled narrative, that of Deulin has a real romantic dimension, with a more developed character psychology and well-rounded adventures. We will notice the specificities of the versions inherited from the French oral tradition, like those of Henry Pourrat, which offer a very unusual conclusion in traditional tales, thus opening the way to a plurality of interpretations.

Keywords : Traditional tale, oral tradition, Literary rewritings.

« Les Souliers usés à la danse » est un conte relativement peu connu en France. La version littéraire qui fait référence est le conte allemand des frères Grimm, sur lequel se sont appuyés la majorité des adaptateurs. Il constitue d'ailleurs l'occurrence la plus ancienne qui nous reste de ce conte-type, classé ATU 306 dans la classification internationale d'Arne-Thompson-Ûther. On constate néanmoins que cette version présente des écarts importants avec des récits relevant du même conte-type, recueillis ultérieurement en France ou aux Antilles. On pourrait ainsi distinguer deux sous-types : d'un côté celui hérité des Grimm (qui présente également des similitudes avec d'autres cultures), de l'autre, une tradition qui serait propre à l'aire francophone, avec des spécificités au niveau notamment des personnages et du dénouement.

Ce qui nous intéressera dans notre réflexion, c'est d'analyser la façon dont quelques versions littéraires de ce conte se sont constituées : à partir de quelles traditions se sont-elles élaborées ? Comment les artistes se les sont réappropriées, et avec quelles conséquences sur l'interprétation que l'on peut en faire ? Pour cela, nous nous attacherons dans un premier temps à la version des frères Grimm, ainsi qu'à celles d'Afanassiev qui présentent avec elle de fortes similitudes ; puis nous analyserons le texte de Charles Deulin, qui constitue un cas très intéressant de reconstruction littéraire ; enfin nous tenterons de comprendre les cheminements du conte dans la tradition orale d'expression française et ses réécritures littéraires, notamment celle d'Henri Pourrat, en essayant de mettre en lumière les liens forts qui unissent conte et légende autour de ce conte-type.

L'héritage des Grimm

La plus ancienne version attestée des « Souliers usés à la danse » est donc celle que Jacob et Wilhelm Grimm font paraître en 1815. Dans son édition intégrale des contes des Grimm, Natacha Rimasson-Fertin note que ce conte a été transmis par Maria Anna (dite Jenny) von Droste-Hülshoff sous le titre « Les Douze Princesses ». Il semble ainsi provenir des traditions orales de la région de Münster, dont est originaire l'informatrice. Mais les Grimm ont croisé le récit-source de Jenny avec une autre version, originaire quant à elle de la région de

Paderborn, à laquelle ils empruntent un motif en particulier (celui d'une éponge attachée par le héros sous le menton pour éviter de boire un somnifère donné par les princesses)¹.

C'est donc à partir de sources orales que Jacob et Wilhelm Grimm ont composé leur récit, que l'on peut résumer de la façon suivante : un roi a douze filles ; il les enferme chaque nuit dans leur chambre ; chaque matin, on retrouve leur souliers usés d'avoir trop dansé sans qu'on sache où elles sont allées ; le Roi promet de donner une de ses filles en mariage, et son royaume en héritage, à celui qui percera leur mystère ; ceux qui échouent auront la tête tranchée ; après de nombreux prétendants malheureux, un pauvre soldat se présente au château. Il a reçu un don d'une vieille femme (une cape d'invisibilité), et un conseil (ne pas boire ce que les jeunes filles lui proposeront). Il feint de s'endormir, et les suit dans un souterrain, caché par sa cape. Ils traversent un bois d'argent, un bois d'or et un bois de diamant. À chaque fois, le soldat prend un rameau pour témoigner de son aventure. Ils traversent un lac, arrivent à un château où les princesses dansent avec des jeunes gens jusqu'à trois heures du matin. Le soldat récupère un verre. Au retour, il précède les jeunes filles et fait semblant de dormir. Il réitère l'aventure trois soirs de suite, avant de se présenter au roi avec les preuves qu'il a récoltées. Le Roi tient sa promesse : le soldat choisit d'épouser la fille aînée. Les princesses du monde souterrain voient la malédiction prolongée d'autant de jours qu'ils avaient passé de nuits avec les princesses.

Jacob et Wilhelm Grimm composent ici un récit bref et dense, nimbé d'un mystère qu'on peut supposer directement issu de l'oralité : on ne saura jamais pourquoi les jeunes filles vont toutes les nuits dans le royaume souterrain ; aucun ressort psychologique n'est avancé pour expliquer leurs actes ; on peut faire l'hypothèse d'une malédiction, mais elle n'est à aucun moment exprimée. Ainsi, comme le souligne Natacha Rimasson-Fertin, quand on apprend à la fin de l'histoire que les princes du monde souterrain sont maudits, on semble face à une sorte d'incohérence narrative, le lecteur n'ayant pas été préparé à cette conclusion qui livre in extremis une clé de lecture inexistante jusque-là². La lecture de ce conte nous met face à une succession d'images fortes sans jamais verser dans l'explicatif ou la psychologie. Il est proche en cela des contes de tradition orale tels que Nicole Belmont a pu les analyser, dans *Poétique du conte* notamment³. Les actions s'enchaînent selon une logique interne qui définit la

¹ Jacob et Wilhelm GRIMM, *Contes pour les enfants et la maison*, traduit par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, Corti, coll. « Merveilleux », vol. 2, 2009, p. 235

² *Ibid.*

³ Nicole BELMONT, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999, p. 41.

trajectoire de chaque personnage : le pauvre soldat élevé au rang de roi, les jeunes filles conduites au mariage. Sont-elles sauvées d'une force obscure qui les dépasse, ou ramenées sur le droit chemin après une période de rébellion et de marginalité ? Le conte suit son chemin sans se soucier de l'expliquer. Mais tout en collant au plus près d'une construction propre à l'oralité, fonctionnant par associations d'images, les Grimm proposent dans ce conte un bijou littéraire finement ciselé, qui déploie les différents motifs du récit avec une incroyable économie de moyens, tout en donnant à chacun la plus grande intensité.

Il est intéressant de constater qu'Afanassiev, qui écrira deux versions de ce conte, intitulées « Les danses nocturnes », propose des versions très proches de celle des Grimm. Il a lui-même travaillé à partir de versions issues des traditions orales russes. Cela montre l'ancrage de ce conte dans différentes traditions orales européennes. Il est néanmoins possible qu'il y ait eu un phénomène de contamination, dans sa composition, entre les contes populaires qu'il collectait et ses lectures des frères Grimm, déjà célèbres dans toute l'Europe. Ce qu'on constate, dans ces versions, c'est que l'on a déjà une dimension plus explicative que chez les Grimm : le monde dans lequel vont les princesses devient le « royaume souterrain chez le tsar maudit »⁴. L'autre monde est donc un monde diabolique, porteur de malheur. À la fin, il est dit que « tous se mirent à vivre joyeusement », à partir du moment où le roi « fit boucher l'entrée du royaume souterrain »⁵. Il y a ici une connotation morale bien plus forte que chez les Grimm, une orientation axiologique qui est donnée à l'histoire : l'aventure vécue par les princesses est placée sous le signe du mal.

Mais c'est avec Charles Deulin, dans une version écrite en 1874 dans « Les Contes du Roi Cambrinus », que le récit va s'affranchir radicalement de l'oralité, pour donner lieu à un objet singulier.

La composition romanesque de Charles Deulin

En dépit de la présence d'une tradition orale française attestée par des versions de collectage dont nous parlerons plus loin, il apparaît clairement que c'est de la tradition issue des frères Grimm que Charles Deulin s'est principalement inspiré pour construire son récit intitulé « Les Douze Princesses dansantes ». Il en conserve la composition générale, notamment

⁴ Alexandre AFANASSIEV, *Contes populaires russes*, traduit par Lise Gruel-Apert, Paris, Imago, 2010, p. 154

⁵ *Ibid.*

avec les personnages des douze princesses et le dénouement qui mène au mariage d'une d'entre elles avec le personnage qui a percé leur secret (éléments qui présentent un écart avec la plupart des versions francophones issues des traditions orales qui ont pu être recueillies). Mais à partir de cette trame, il compose un récit beaucoup plus développé, en seize parties, qui sont comme de courts chapitres rapprochant le conte du genre de la nouvelle. Cette impression est confortée par la présence d'autres éléments inhabituels dans un conte : en dépit d'une formule introductrice qui situe le récit dans un temps indéterminé (« Au temps jadis »), Charles Deulin casse les conventions génériques habituellement associées au conte en localisant par exemple son récit au « hameau de Montignies-sur-Roc » et au « Château de Beloeil ». Il ancre son récit dans un espace qui, pour être fictif, est néanmoins caractérisé⁶.

Les personnages sont également construits d'une manière bien différente des personnages habituels des contes, et particulièrement de ceux des Grimm dans « Les Souliers usés à la danse » : Deulin commence tout d'abord par nous présenter le héros masculin (alors que la plupart des versions présentent en premier lieu les héroïnes dans leur château) et lui donne un prénom, Michel, surnommé le Badelot. Il lui attribue également une fonction : il s'agit d'un jeune paysan qui garde les vaches, ancré dans une réalité rurale, et non plus d'un soldat revenant de son service. Il le dote également d'une psychologie qui va devenir le moteur propre de son récit. En effet, contrairement à la version des Grimm où le héros relève le défi du roi presque par hasard, comme poussé par la logique interne d'un conte dans lequel les actions semblent s'enchaîner d'elles-mêmes, c'est la volonté de Michel qui va constituer l'élément déclencheur du récit. Le jeune homme aspire explicitement à dépasser sa condition sociale, et refuse de fréquenter les paysannes de son entourage : « La vérité est qu'il les trouvait laides avec leur cou hâlé, leurs grosses mains rouges, leurs cotterons de sayette et leurs sabots »⁷. Son départ pour le château de Beloeil est lié à un rêve qui traduit en fait l'expression de ses désirs. Une dame lui apparaît et lui dit : « Va au château de Beloeil ; tu épouseras une princesse »⁸. Il se met aussitôt en route, en dépit des moqueries.

Le traitement des personnages féminins est également très original chez Charles Deulin : s'il conserve les douze princesses des versions des Grimm et de Afanassiev, il en individualise d'emblée une, la plus jeune, qu'il prénomme Lina. Les autres ne seront pas nommées, et seule l'aînée jouera un rôle particulier, comme chez Grimm : elle restera celle qui

⁶ Charles DEULIN, *Contes de Cambrinus, roi de la bière*, Bordeaux, édition Aubéron, 2011, p. 215.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 216.

entraîne ses sœurs dans le souterrain, qui semble n'avoir peur de rien et se moque de la cadette quand elle a peur d'être suivie :

- Il y a quelqu'un derrière moi, cria la princesse ; on retient ma robe.
- Petite sottise ! répondit l'aînée ; tu as toujours peur ; c'est quelque clou qui a accroché ta robe⁹.

On retrouve là exactement la même situation que chez les Grimm :

- Que passe-t-il ? Qui me retient par la robe ?
- Ne sois pas si nigaude, répondit l'aînée, ta robe a dû se prendre à un crochet¹⁰.

Mais si les répliques sont quasiment identiques, les valeurs qui y sont associées semblent en quelque sorte inversées : chez les Grimm, la plus jeune est méprisée pour son manque de bravoure, alors que chez Deulin, elle va au contraire être valorisée. Certes, les sœurs vont porter sur elle un regard moqueur, mais le narrateur fait d'elle la véritable héroïne de l'histoire, dont il va mettre en valeur à la fois la sensibilité et la clairvoyance.

En faisant de Michel un jeune homme qui va non pas venir en conquérant pour relever le défi, mais qui va ruser dans un premier temps en se faisant embaucher comme jardinier, Charles Deulin met en place les conditions d'une rencontre romanesque entre les deux héros. Une de ses fonctions consiste en effet à donner chaque jour un bouquet à chaque princesse :

Il se posta donc devant l'huis des princesses avec ses douze bouquets dans une corbeille. Il en présenta un à chacune des sœurs, et elles le prirent fièrement, sans regarder le garçonnet ; mais Lina, la plus jeune, fixant sur lui ses grands yeux de velours, s'écria :

- Oh ! qu'il est mignon, notre nouveau bouquetier !

Les autres partirent d'un éclat de rire et la sœur aînée lui remontra qu'une princesse ne devait point abaisser ses regards sur un garçon-jardinier.

Michel n'ignorait rien de ce qu'on racontait des prétendants. Grâce aux beaux yeux de la princesse Lina, il n'en ressentit pas moins un violent désir de tenter l'entreprise¹¹.

Toute l'intrigue initiale est alors décentrée : le mystère des princesses passe au second plan, tandis que l'évolution de l'histoire d'amour occupe le devant de la scène : les personnages se cherchent, s'évitent, dévoilent et masquent tour à tour leurs sentiments. Chez Lina, ce qui est en jeu, c'est l'interdit social : une fille de Roi ne peut pas épouser un jardinier. Quand elle

⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰ Jacob et Wilhelm GRIMM, *op. cit.* p. 233.

¹¹ Charles DEULIN, *op. cit.*, p. 217.

découvre qu'il a percé leur secret, elle est alors face à un conflit de loyauté : va-t-elle le laisser tout dire à leur père, et trahir ses sœurs, ou tout avouer à ces dernières qui voudront alors se débarrasser du jeune homme en le conduisant dans « la tour aux oubliettes »¹² ?

Elle choisit alors de prendre sa défense, tout en montrant en face de lui la plus grande froideur. Mais c'est à ce stade du récit qu'intervient un nouvel ajout de Deulin : alors que chez Grimm, les prétendants malheureux avaient été décapités, et que les princes du monde souterrain conservaient jusqu'au bout leur mystère, dans « Les Douze Princesses dansantes » Deulin fusionne ces différents personnages : les prétendants malheureux ont en fait disparu dans le monde souterrain, dans lequel les princesses les ont piégés grâce à un philtre d'amour. C'est ce sort désormais qui attend Michel. Pour les deux héros, c'est l'épreuve ultime à laquelle le récit soumet leur amour. Michel, qui connaît le danger du philtre, est prêt à le boire pour ne pas perdre Lina. Mais cette dernière intervient in extremis.

Ainsi, c'est l'amour du couple, fil conducteur du récit, qui libère du sortilège. Cette réécriture de Deulin donne au personnage féminin un rôle actif dans le dénouement : Lina choisit de renoncer au monde souterrain, mais elle choisit également son époux, alors que dans la version des Grimm tout comme dans celles d'Afassassiev la fille est un don du père au héros (et d'ailleurs, dans les deux cas, c'est l'aînée qui est choisie). En outre, cette liberté de décision est étendue à tous les personnages féminins, le dénouement marquant pour chacune des princesses la fin des errances nocturnes par le choix d'un époux.

Le monde souterrain est ainsi présenté comme une aliénation dont les héroïnes vont réussir à se libérer grâce à la rencontre d'un amour sincère et consenti. Mais la prise de pouvoir de la princesse Lina ne s'arrête pas là, car Charles Deulin ajoute une conclusion intéressante à son récit, dépassant la traditionnelle clôture par le mariage. Pour cela, il revient sur un motif qu'il importe à présent de développer : la présence de deux lauriers aux pouvoirs magiques. Ces deux plantes sont données par la « belle dame en robe de drap d'or »¹³ aperçue en rêve, qui est un substitut de la vieille femme rencontrée dans le conte des Grimm comme dans la plupart des versions (qu'elles soient littéraires ou de tradition orale). Et ce sont ces lauriers qui, grâce à une incantation magique, donneront au héros le pouvoir de se rendre invisible (motif qui remplace celui de la cape d'invisibilité). Or, Charles Deulin fait accomplir à Lina, à la fin du récit, un acte symbolique fort :

¹² *Ibid.*, p. 222.

¹³ *Ibid.*, p. 215.

La princesse Lina ne devint pas jardinière, et ce fut le Badelot qui, au contraire, devint prince ; mais, avant la cérémonie, la fiancée exigea que son futur lui contât comment il s’y était pris pour découvrir le mystère. Il lui montra les deux lauriers qui l’avaient aidé. En fille prudente et avisée, elle jugea qu’ils donneraient à son époux un trop grand avantage sur sa femme. Elle les coupa et les jeta au feu. Et de là vient que les fillettes de chez nous et d’ailleurs chantent :

Nous n’irons plus au bois,
Les lauriers sont coupés
en dansant des rondes, l’été, par les clairs de lunes¹⁴.

Outre la vision des relations hommes-femmes que cette clôture du conte véhicule, très différente du conte de Grimm ou de ceux d’Afanassiev où la question du libre-arbitre des femmes n’est pas posée (elles sont réintégrées dans l’ordre social, et on n’en sait pas plus), elle repose la question de l’intertextualité dans l’œuvre de Deulin. En effet, il n’est pas anodin que Charles Deulin fasse apparaître à la toute fin une référence à la chanson populaire. Ainsi, la reconstruction littéraire des textes n’empêche pas chez Deulin la volonté de rendre hommage aux traditions orales, auxquelles il est très attaché. Par ailleurs, ce motif du laurier renvoie aussi à une autre référence dans le domaine des contes : il s’agit d’un emprunt à « La Chatte des Cendres » de Giambattista Basile (début XVII^e siècle), récit dont la trame est proche de celle de « Cendrillon », et dont Deulin s’est visiblement inspiré pour créer son motif. Zezolla, l’héroïne, reçoit en cadeau une datte aux pouvoirs magiques. Une fée lui dit :

Chaque fois que tu le désireras, approche-toi du pot et dis :
Ô mon dattier adoré
Avec la binette d’or je t’ai biné
Avec le petit seau d’or je t’ai arrosé
Avec le linge de soie je t’ai essuyé
Dépouille-toi, et habille-moi¹⁵ !

Chez Deulin, la fée devient la belle dame en robe de drap d’or, le dattier devient deux lauriers, et la formulette ressemble très fortement à celle de Basile : « Mon beau laurier, avec la piochette en or je t’ai pioché, avec le petit seau d’or je t’ai arrosé, avec l’essuie-main en soie je t’ai essuyé. » Demande ensuite ce qu’il te plaira, les lauriers te le donneront »¹⁶.

Ainsi, la construction romanesque que Deulin donne à son récit n’exclut pas une inscription forte dans une intertextualité avec les contes littéraires d’une part, et les traditions orales d’autre part. Mais s’il est ici question de tradition, il semble s’écarter en tout cas d’un certain modèle identifié dans les versions orales françaises ou francophones.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ Giambattista BASILE, *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, traduction Françoise Decroisette, Paris, Circé, 1995, p. 80.

¹⁶ Charles DEULIN, *op. cit.*, p. 218.

Une spécificité française ?

Pour étudier les versions de l'aire culturelle francophone du conte-type ATU 306, il faut tout d'abord prendre en compte le faible nombre d'occurrences qui ont été transmises. En effet, dans *Le Conte populaire français*, Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze n'identifient pour le domaine français, outre la version de Deulin, qu'une version orale nivernaise, recueillie par Achille Millien, et une version littéraire d'Henri Pourrat. Mais ils rapportent également cinq versions orales antillaises, recueillies par Elsie Parsons¹⁷. En outre, le supplément au Catalogue établi par Josiane Bru mentionne une autre version d'Henri Pourrat, collectée en Auvergne et éditée par Bernadette Bricout, ainsi qu'une version du Berry, collectée par Geneviève Debiais et Michel Valière¹⁸.

Si on examine cette dernière, recueillie en 1977, on est face à un cas intéressant concernant la question de la circulation des contes : alors que la conteuse, Juliette Septier, n'a jamais eu connaissance des versions littéraires des contes, il s'agit d'une réappropriation très fidèle du texte des Grimm, qui s'est très certainement, d'après Debiais et Valière, transmise dans un premier temps par les ouvrages de colportage. Cela corrobore les analyses de Catherine Velay-Vallantin¹⁹, pour qui le conte ne se diffuse pas seulement de l'oral vers l'écrit, mais circule dans les deux sens. Mais la proximité narrative avec la version des Grimm l'exclut d'emblée de l'axe que l'on souhaite maintenant aborder.

Nous nous concentrerons plutôt sur les deux versions de Pourrat (la version de collectage, recueillie auprès de Marie Claustre en 1912, et sa réécriture littéraire dans le *Trésor des contes* en 1948), les versions antillaises et la version nivernaise recueillie par Paul Delarue. Nous commencerons par examiner les textes d'Henri Pourrat. L'œuvre de ce dernier constitue un cas unique dans l'histoire des contes : longtemps après l'édition de la somme littéraire que constitue *Le Trésor des Contes*, Bernadette Bricout a édité la collecte personnelle de contes dont Pourrat s'était inspiré pour composer ses récits. Concernant le « Conte de la Fille aux souliers gâtés », il est frappant de voir à quel point les similitudes entre le conte collecté et sa réécriture littéraire sont fortes. On peut ainsi prendre la mesure de la grande proximité qu'Henri

¹⁷ Paul DELARUE, Marie-Louise TENÈZE, *Le Conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. 167-171.

¹⁸ Josiane BRU, *Le Conte populaire français. Contes merveilleux. Supplément au Catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze*, Toulouse, Presse Universitaire du Midi, 2017, p. 115-119

¹⁹ Catherine VELAY-VALLANTIN, *L'Histoire des contes*, Paris, Libriami Arthème Fayard, 1992.

Pourrat a choisi de garder avec l'oralité. Les écarts sont essentiellement d'ordre syntaxique et stylistique. Les approximations de la langue populaire ont été gommées, le style a été lissé, certains passages ont été développés. Ainsi, là où la conteuse se contente de constater le mystère des disparitions nocturnes, Henri Pourrat étoffe :

L'affaire était sur les langues des gens. Car on avait essayé de percer le secret, mais personne n'avait jamais pu suivre la demoiselle. Personne ; et ni lévrier, ni biche de forêt ne lui aurait tenu pied, quand sur le soir elle quittait sa chambre. C'était comme un peu de fumée, comme le vent : on la voyait, on ne la voyait plus. Et tout le monde se demandait où elle allait ainsi courir²⁰.

Ainsi, les spécificités que nous allons relever chez Pourrat semblent donc bien liées à des caractéristiques propres à une tradition orale du conte-type ATU 306. Le premier trait frappant est le nombre : il n'y a plus qu'une princesse. Le groupe disparaît au profit d'une singularité. Le monde souterrain disparaît également : elle s'échappe à l'aide d'une baguette magique, semblant passer sans effort d'un lieu à un autre ; une autre particularité tient au personnage de la donatrice, qui fournit la cape d'invisibilité au héros : elle se métamorphose à trois reprises, avant de révéler qui elle est. Mais l'élément le plus important est le dénouement : contrairement à toutes les versions précédentes, où le mariage semblait aller de soi, que l'héroïne soit consentante ou non, le récit ne se finit pas par une union entre le héros et l'héroïne.

Quand le Soldat donne l'explication de la disparition de la jeune fille, on est face à la situation suivante :

Alors le roi se passa la main sur la figure. Il n'y en avait qu'un qui ait pu suivre sa fille. Il n'y en avait qu'un qui puisse lui passer la bride. Il dit à la Ramée :

– Soldat la Ramée, la voulez-vous en mariage ?

Ainsi ! Gendre du roi ! Lui, le pauvre soldat qui rentrait avec des souliers troués ! S'il se plaçait ! C'était plus que fortune ! Mais il y a mieux que l'argent...

–Sire le roi, dit La Ramée, de la meilleure grâce qu'il eut, votre demoiselle et moi, nous ne sommes pas pour passer par la même porte.

Tout le monde se taisait.

Le roi fit apporter un plein boisseau d'écus qu'on versa dans le havresac du soldat. Et lui, la Ramée, il aimait mieux rapporter à ses parents un beau boisseau d'écus que cette demoiselle²¹.

La version orale, fidèle à son style, clôt de façon bien plus lapidaire :

– La voulez-vous en mariage ?

– Ma foi, non, je veux pas d'une demoiselle comme ça ! Alors on lui donna un quarton d'argent et vous pouvez croire qu'il aimait mieux le quarton d'argent que cette demoiselle²² !

²⁰ Henri Pourrat, *Le Trésor des contes*, Paris, Gallimard, coll. « Omnibus », 2009, vol.1, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 70.

²² Josiane BRU, *op. cit.*, p. 271.

On est surpris de cette fin qui semble déjouer les stéréotypes du conte, qui présentent comme une évidence que le mariage est toujours au bout de la route. On pourrait croire à une liberté prise par la conteuse par rapport à la tradition, si la tradition antillaise ne mentionnait plusieurs chutes qui lui font écho. Dans les versions recueillies par Elsie Parsons dans la première moitié du XX^e siècle, deux seulement aboutissent à un mariage. Dans deux autres, la jeune fille est tuée, soit par le Soldat soit par son père lui-même. Une autre, lacunaire, ne présente aucun dénouement.

Si on observe le conte nivernais recueilli par Paul Delarue en 1950, on n'a pas cette spécificité. Certes, on a bien une princesse unique. On retrouve le motif de la donatrice qui se métamorphose trois fois. Mais le dénouement se rapproche de celui des versions de Grimm, Afanassiev et Deulin :

Quand la Ramée a fini, la princesse lui saute au cou en lui disant qu'il l'a délivrée d'un enchantement qui la contraignait à agir comme elle le faisait. La Ramée était arrivé au jour limite : les princesses dansantes de la nuit devaient venir la prendre la nuit suivante, et la fille du roi rester parmi elles²³.

En fait, si on analyse précisément ce dénouement, il se présente comme une sorte de synthèse, ce qui correspond certainement à un phénomène de contamination des versions entre elles : les douze princesses de Grimm et Deulin deviennent une seule princesse entraînée par un groupe de princesses maléfiques, et la jeune fille échappe in extremis à la malédiction et au rejet du fait de sa reconnaissance. Cette malédiction frappe néanmoins toutes les autres.

L'héroïne des versions françaises de l'aire francophone est donc explicitement maudite, elle doit être sauvée ou condamnée (que ce soit à la mort ou à la marginalité). En cela, ce conte dans la tradition francophone se rapproche fortement de la légende, avec ses valeurs d'avertissement et de morale : il s'inscrit notamment dans la lignée de récits comme « L'Étranger » de Philippe Aubert de Gaspé (Québec)²⁴, « Katell Kollet » de Ernest Laurens de la Barre (Bretagne)²⁵, ou encore « Les Chaussons rouges » d'Andersen (Danemark)²⁶ : dans ces histoires, la danse est associée à un pacte avec le diable et entraîne l'héroïne jusqu'à ce que mort s'ensuive. On a aussi dans ces contes comme une réminiscence des légendes de femmes-

²³ Paul DELARUE et Marie-Louise TENEZE, *op. cit.*, p.169.

²⁴ Mathieu SIMARD, *Contes du Québec, recueil de contes choisis*, ERPI, 2010, p. 6-15.

²⁵ Ernest Laurens de la Barre, *Fantômes bretons*, Paris, C. Dillet, 1879, p. 217-224.

²⁶ Hans Christian ANDERSEN, *Oeuvres*, traduit par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1992, p. 302-308.

garous (dont « La Ceinture verte » recueillie par Claude Seignolle constitue un bon exemple²⁷). La fille qui part dans l'autre monde se marginalise. Elle constitue un danger pour elle-même comme pour les autres, qu'elle entraîne dans sa perte. Elle devient un personnage à fuir, comme l'exprime la Ramée dans les versions d'Henri Pourrat.

Mais ces versions qui condamnent la femme qui choisit les chemins de traverse peuvent paradoxalement, dans notre monde contemporain, prendre des accents féministes. Le conte d'avertissement et la légende peuvent se lire tout aussi bien comme des accusations contre une société qui contraint les femmes, en ne leur laissant aucune liberté dans leurs choix de vie. Dans les contes de Pourrat, la mise à la marge, le refus du mariage, peuvent donner lieu à des relectures qui ouvrent la possibilité pour la femme de s'émanciper.

Conclusion

Ainsi, le conte des « Souliers usés à la danse » a pu donner lieu à des réécritures singulières, qui s'inspirent de traditions différentes mais se nourrissent aussi parfois réciproquement. L'oralité a pu suivre des chemins divers en fonction des cultures, et les artistes se sont approprié les motifs qui leur parlaient le plus. Le genre même du conte fait l'objet d'un traitement spécifique en fonction des auteurs : alors que les Grimm et Henri Pourrat restent près des structures orales tout en ciselant leur langage et développant certaines ellipses, Charles Deulin étoffe le récit en lui donnant une dimension romanesque. Sur le plan du message véhiculé par le conte, c'est au niveau du dénouement, dont la variabilité étonne pour un récit appartenant au genre du conte merveilleux dont l'issue est en principe prévisible, que les choses vont principalement se nouer. Alors que les Grimm proposent une fin dans laquelle le mariage se conclut sans que le consentement de l'héroïne soit seulement évoqué, Charles Deulin met en avant la part active prise par les princesses dans le choix de l'époux. Quant à Henri Pourrat, il conserve le dénouement brutal de la conteuse auprès de qui il a collecté le récit : les deux personnages suivent chacun leur chemin, le héros refusant le mariage qui lui est proposé. Si cette fin peut se lire dans le prolongement des légendes et des contes d'avertissement mettant en garde les jeunes filles qui s'écartent des chemins fixés pour elles par les sociétés, elle ouvre aussi la voie à des lectures féministes, qui donnent à ce conte une dimension résolument contemporaine.

²⁷ Claude LECOUEUX, *Elle courait le garou. Lycanthropes, hommes-ours, hommes tigres. Une anthologie*, Paris, Corti, coll. « Merveilleux », 2008, p. 122-123.

C'est sur cette ambivalence du dénouement que nous concluons notre étude, en nous demandant ce qu'il en est de ces contes aujourd'hui, en particulier en ce qui concerne les adaptations pour la jeunesse : pendant longtemps, la version des frères Grimm a servi de support principal, avec des simplifications qui donnaient au récit un aspect rétrograde, véhiculant une vision de la femme très réductrice²⁸. À côté de telles versions, il existe aujourd'hui des adaptations originales, qui font passer des messages explicitement féministes²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- AFANASSIEV Alexandre, *Contes populaires russes*, traduit par Lise Gruel-Apert, Paris, Imago, vol.1, 2 et 3, 2009-2010.
- ANDERSEN Hans Christian, *Œuvres*, traduit par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », vol.1, 1992.
- BASILE Giambattista, *Le Conte des contes, ou le divertissement des petits enfants*, traduit par Françoise Decroisette, Paris, Circé, 1995.
- BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.
- BRU Josiane, *Le Conte populaire français : contes merveilleux. Supplément au catalogue de Paul Delarue et Marie-Louise Ténéze*. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2017.
- BURTON Jessie, *Douze Princesses rebelles*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2019.
- DELARUE Paul, TENEZE Marie-Louise, *Le Conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.
- DEULIN Charles, *Contes de Cambrinus, roi de la bière*, Bordeaux, éditions Aubéron, 2011.
- DEULIN Charles, *Les Douze Princesses (adaptation)*, Paris, Scarabée, 2011.
- GRIMM Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison*, traduit par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, Corti, coll. « Merveilleux », vol.1 et 2, 2009.
- KOECHLIN Sophie, *Le Bal des douze princesses*, adapté des frères Grimm, illustré par Miss Clara, Paris, Gauthier Languereau, 2011.

²⁸ On peut citer à titre d'exemple la version de Sophie KOEHLIN et Miss Clara, intitulée *Le Bal des douze princesses*, éditée chez Gauthier Languereau en 2011, et qui constitue par ailleurs une magnifique réalisation visuelle.

²⁹ On pense particulièrement à l'adaptation de Charles Deulin chez Scarabée (2011), et aux œuvres de Nathalie Léone (Lamartinière Jeunesse, 2019), Maria Surducan (Les Aventuriers de l'Étrange, 2019) et Jessie Burton (Gallimard Jeunesse, 2019).

LAURENS DE LA BARRE Ernest, *Fantômes bretons*, Paris, C.Dillet, 1879.

LECOUTEUX Claude, *Elle courait le garou. Lycanthropes, hommes-ours, hommes tigres. Une anthologie*, Paris, Corti, coll. « Merveilleux », 2008, p.122-123.

LEONE Nathalie, *Les Souliers usés*, Paris, Lamartinière Jeunesse, 2019.

POURRAT Henri, *Le Trésor des contes*, Paris, éditions Gallimard, coll. « Omnibus », vol 1 et 2, 2009.

SIMARD Mathieu, *Contes du Québec, recueil de contes choisis*, Montréal, ERPI, 2010.

SURDUCAN Maria, *Le Bal des douze princesses*, Paris, Les Aventuriers de l'Étrange, 2019.

VELAY-VALLANTIN Catherine, *L'Histoire des contes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992.