

Université Toulouse Jean Jaurès

UFR d'histoire, arts et archéologie

Département documentation, archives, médiathèque et édition

Les mutations du conte à travers l'édition française :

Le conte à l'assaut des jeunes adultes

Laura GARUET-LEMPIROU

Volume 1 : texte et bibliographie

Mémoire présenté pour l'obtention du Master II Edition imprimée et numérique
sous la direction de M. Dominique Auzel

Septembre 2017



Remerciements

J'exprime tout d'abord ma reconnaissance à Monsieur Dominique Auzel pour ses conseils et ses encouragements pendant cette année de Master 2 et pour la réalisation de ce mémoire.

Je tiens à remercier Madame Clarisse Barthe-Gay, responsable de la formation du Master 2 Edition imprimée et numérique.

Je tiens à remercier également toutes les personnes qui m'ont chaleureusement accueillie durant mon stage aux éditions Alliance Magique et qui ont eu la gentillesse de répondre à mes interrogations, en particulier : Monsieur Arnaud Thuly, responsable éditorial, Madame Sandrine Pinnard, assistante d'édition, Madame Isabelle Tixier, directrice de communication. Merci de m'avoir permis d'intégrer votre équipe, d'œuvrer sur des projets éditoriaux d'une grande qualité.

Enfin, je remercie grandement mes proches pour leur soutien inconditionnel, particulièrement pendant cette période de mémoire, qui ne fut pas exempte de doutes et d'hésitation. J'adresse des remerciements particulièrement chaleureux à Mégane et Julia qui ont été mon phare pendant la tempête.

Sommaire

Introduction.....	4
Première partie : Les origines du conte.....	7
Chapitre 1 : L’oralité du conte.....	9
Chapitre 2 : Du conte oral au conte écrit.....	15
Chapitre 3 : La nécessité de l’écrit pour le conte.....	23
Chapitre 4 : Le mouvement polymorphique du conte.....	26
Deuxième partie : Les mutations du conte littéraire.....	35
Chapitre 1 : Les maisons d’édition à l’assaut des contes.....	37
Chapitre 2 : L’impact des réécritures.....	49
Chapitre 3 : Pourquoi continuer à publier des contes ?.....	61
Troisième partie : Le projet éditorial.....	70
Chapitre 1 : Présentation de la maison d’édition.....	71
Chapitre 2 : Définition du projet.....	74
Chapitre 3 :.....	79
Conclusion.....	93
Annexes.....	96
Annexe 1.....	97
Bibliographie.....	100

ANNEXES (volume 2)

Introduction

Tout le monde connaît les contes. Ils ont fait partie de l'enfance de presque tous les enfants. On n'en trouve pas deux identiques et pourtant on en reconnaît les références et les subtilités quelque soit la forme qu'il prend. Le conte suit les pas de l'Homme depuis que ce dernier sait communiquer. Bien avant d'obtenir ses lettres de noblesse grâce notamment à la littérature, il est initialement issu de la culture orale. C'est ce point qui rends ses origines particulièrement floues. Marc Soriano définit les contes en ces termes : ce sont des « récits de voie orale, souvent antérieurs à la civilisation latine ou grecque et se retrouvant sous forme d'adaptation dans la littérature écrite¹. » Le conte serait en réalité encore plus ancien que ne l'est l'invention de l'écriture, faisant de ce genre de récit une des plus anciennes créations de l'Homme. Comme tout chose, le conte a connu des cycles, des hauts et des bas, tour à tour adoré puis dénigré. Il n'a jamais vraiment quitté la culture populaire. Son oralité en fait un produit du folklore et en premier lieu de la tradition orale. Il se transmet de bouche à oreille, toujours mouvant. Les conteurs les font voyager et ils les façonnent en fonction de leur auditoire. Ce genre de récit a une forte fonction sociale : il ressemble durant les veillées les grands mais aussi les petits, qu'il fascine tout autant. Le conte était alors un divertissement bien mérité après les longues journées de travail des paysans, ouvriers, en un mot : du peuple. Il est le reflet de ses aspirations ainsi les pauvres et les petits à force d'efforts et d'épreuves surmontées avec brio parviennent à la gloire, la richesse et l'amour. Des thèmes aussi anciens qu'intemporels. Avant même leur mise à l'écrit, la diffusion des contes ignorent la notion même des frontières. C'est avec l'avènement de l'imprimerie que les masses populaires ont craints de perdre ce patrimoine qui leur était précieux. Elles se raccrochent donc aux conteurs et à ces petits fascicules qui circulent : la littérature de colportage dont la Bibliothèque Bleue diffuse des extraits des contes de Charles Perrault déjà devenus célèbres au XVII^e siècle. Le succès un siècle plus tard des contes des frères Grimm met en lumière le genre du conte populaire qui semble voué à disparaître face à l'importance de plus en plus grandissante de la littérature écrite. Cependant le conte est un matériau mouvant et peut-être même, vivant. Loin de se laisser oublier, la nouvelle forme qu'il prend grâce à la littérature en fait un conte

¹ Marc Soriano « CONTES DE FÉES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 17 décembre 2016. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>

littéraire. Il ne faudra pas longtemps pour qu'il séduise à leur tour les éditeurs. Le conte en aura connu des évolutions depuis le XVII^e siècle à nos jours. On le confond parfois à tort avec les légendes. Ces dernières se distinguent du conte en situant leur histoire dans un contexte historique connu, incluant des personnages connus. Cet ancrage historique et géographique l'enracine dans la vie locale. Le conte au contraire n'a aucun ancrage géographique ni temporel. Ce qui lui permet de s'envelopper d'une apparente vérité, les conteurs et les auteurs utilisant parfois l'affirmation de la vérité afin de capter l'attention du lecteur ou de l'auditoire. Telle est la nature ambiguë du conte : c'est un récit de fiction qui se donne pour vrai. Cette ambivalence du conte ne fait cependant plus aucun doute de nos jours. C'est peut-être ce qui lui valu longtemps d'être dénigré au point d'être relégué aux expressions de « contes pour enfants », « à dormir debout » ou « contes de bonnes femmes ». Le genre est aujourd'hui bien ancré dans les esprits comme étant une affaire d'enfants. Il est devenu un des classiques de l'enfance. Quel parent n'a pas offert un de ces recueils de contes qui peuplent les rayons de librairies en repensant aux propres contes qu'on lui lisait autrefois. C'est en partie ainsi que les contes se transmettent aujourd'hui. En partie seulement. L'édition française n'a pas oublié qu'à l'origine les contes étaient destinés aux adultes. Malheureusement, le conte est de nos jours trop fortement associé à l'édition de jeunesse pour espérer se tourner vers son public originel : l'adulte. Comment une situation comme celle-ci a-t-elle s'imposée ? Comment l'édition de jeunesse en est-elle arrivée à s'associer si fermement le conte ? Et par quelles pratiques éditoriales serait-il possible de rendre le conte aux adultes ? Afin de pouvoir se rendre compte des mutations qu'ont subies les contes à travers l'édition française, il faudra tout d'abord aborder son origine et son essence par son oralité. Il sera alors possible de se rendre compte que la polymorphie du conte n'est pas seulement apparue une fois que les grands auteurs de contes Perrault, Grimm et Andersen, aient couché par écrit leur recueil. C'est en réalité un trait inhérent au conte que l'édition, les auteurs et même les conteurs avant eux, ont exploité et ont valorisé au fil du temps. L'édition de jeunesse a fait du conte son cheval de bataille. Au fur et à mesure des rééditions, des réécritures elle a joué sur la mouvance du conte pour tour à tour lui donner de nouvelles formes et de nouveaux objectifs. Ces transformations ne sont cependant pas du seul ressort de l'édition et s'avèrent être bien le reflet de la société qui produit le conte qu'il soit oral, littéraire ou toute autre adaptation cinématographique, théâtrale ou artistique. Bien que l'on puisse que déplorer les nombreuses réécritures et adaptations des contes puissent les dénaturer, ne leur permettraient-elles pas plutôt de toujours les actualiser, entretenant leur intemporalité et les empêchant de ce fait de

disparaître ? Le conte a su s'affranchir du format papier du livre pour s'envoler en de multiples réinterprétations. Ces dernières années, le cinéma a grandement participé à la diffusion d'une nouvelle vision des contes moins enfantines, qui se traduit dans l'édition par la multiplication de publications à destination du nouveau public que sont les jeunes adultes. Si le conte est en effet encore trop rattaché à la littérature jeunesse pour toucher les adultes, pourquoi ne pas cibler ce public intermédiaire constitué de grands enfants et de jeunes adultes ?

Première partie : Les origines du conte

Introduction

Avant de se lancer dans une définition détaillée de ce que peut être un conte, il faut bien saisir qu'il existe en réalité plusieurs sens à la notion de « conte ». Le Petit Larousse nous dit ceci : « récit de faits, d'évènements imaginaires destiné à distraire », ceci est le sens moderne du conte. Cependant il en existe un sens plus ancien : « récit de choses vraies » et « récit de choses inventées ». Le conte revêtait alors un double sens. Comment un récit peut-il être « vrai » et à la fois « inventé » ? L'ambiguïté n'est malheureusement plus de mise aujourd'hui. Ne parle-t-on pas de « contes de bonnes femmes » ou de « contes à dormir debout » ? Toutes ces expressions à la connotation péjorative mettent l'accent sur « l'élément mensonger, fictif, qui entre dans l'acceptation du mot à l'époque moderne. »² Pour les folkloristes, le conte est un récit ethnographique aux frontières floues. Selon Fernand Braudel, le conte est populaire car il se transmet de génération en génération, se situant ainsi dans la « longue durée ». Pour comprendre les mutations qu'à subit le conte écrit au fil des siècles, il est indispensable de se pencher sur ce dont était fait à l'origine le conte populaire aussi appelé le conte oral. Les trois caractéristiques qui le composent ont su survivre à sa mise à l'écrit, si bien que l'oralité, la fixité relative de sa forme et le fait que ce soit un récit de fiction, continu de définir le conte quelque soit sa forme. Il sera intéressant de s'arrêter sur les auteurs qui ont grandement participé à la diffusion des contes par l'écriture : Charles Perrault, Jacob et Wilhelm Grimm et Hans Cristian Andersen. En plus de populariser le conte auprès des lecteurs, ils ont su attirer sur le genre l'intérêt scientifique des élites amorçant l'ambitieuse collecte du contes populaire à travers toute l'Europe.

² Michèle, Simonsen, *Le Conte populaire*, Paris, PUF, « Littératures Modernes », 1984, p. 9
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

Chapitre 1 : L'oralité du conte

Le conte populaire a cela de merveilleux qu'il se retrouve dans toutes les civilisations, dans toutes les cultures. Longtemps catalogué de simple divertissement, il n'a cependant rien d'une création innocente ou gratuite. Il était autrefois un élément actif de la vie sociale. À la fois semblable et différent, le conte participe à l'image politique, culturelle et sociale d'un peuple. On en récitait autour de veillées, de célébrations et ils étaient les premiers facteurs d'enseignements, avant que la littérature ne prenne le relais. C'est en employant les *exempla*, ces contes à caractères religieux, que les hommes d'Eglise illustraient leurs sermons. L'origine du conte oral, faute de preuves matérielles, se perd dans les méandres du passé. Son Histoire égraine quelques traces de son passage comme le Petit Poucet sème ses cailloux pour retrouver le chemin de la maison. Les cailloux du conte se sont peu à peu perdus dans la forêt des âges. Bien que le conte se retrouve partout à travers le monde, dans une multitude de versions différentes d'une même histoire ou d'un même thème, il semble répondre à certains critères qui aujourd'hui contribuent à la définition même du conte littéraire.

1. Il était une fois le conte populaire

On pourrait débiter l'histoire des contes par la même formule qui en ouvre chaque récit : « *il était une fois...* » La nature orale des contes empêche en effet toute datation précise de ses origines. Son extraordinaire longévité peut être envisagée par la découverte du conte égyptien des *Deux frères*, les divinité Anubis et Bata, sur un parchemin datant du XII^e siècle avant Jésus-Christ ou encore avec la légende d'*Etana et de l'Aigle* sur des tablettes enfouies sous les sables chaldéens. Les contes semblent alors communs à toutes les civilisations à travers le globe. Pendant un temps, les folkloristes se sont interrogés sur l'origine de contes. Plusieurs théories ont été envisagées depuis le XIX^e siècle. La première est la théorie indo-européenne ou mythique, Jacob et Wilhelm Grimm ayant, déjà à leur époque, trouvés des similitudes entre des contes européens et des contes perses et indiens. Cette thèse a été soutenue par Max Müller et Hyacinthe Husson. Les recherches de cette dernière bénéficièrent longtemps d'un grand prestige, mais sa vision n'est plus défendue aujourd'hui. La théorie indianiste est défendue en France par Emmanuel Cosquin, avant de perdre tout intérêt historique. Arniot Van Gennep adopte la théorie ethnographique qui avance que le nombre de

contes d'animaux est en lien avec l'importance des anciens rites totémiques. Vladémir Propp soutient la théorie marxiste et « se propose de retrouver dans le passé les systèmes de production, ou plutôt les régimes sociaux correspondants, qui ont rendu sa création possible³. » Sa théorie n'est plus défendable dès lors que l'on comprend que le conte est en réalité plus ancien que le féodalisme. On ne cherche plus aujourd'hui à trouver l'origine des contes. Sans preuve matérielle, la tâche s'avère particulièrement laborieuse.

Le conte populaire fait partie de ce que l'on appelle la littérature orale. À l'instar des chansons, des comptines, des devinettes ou des proverbes, sa transmission se fait par le bouche à oreille. « Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimiques et de gestes dont l'existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains. »⁴ Les veillées étaient un lieu de production et de transmission important des contes comme en témoignent les *Propos rustiques* de Noël du Fail en 1547. Les nourrices et les domestiques étaient également des facteurs importants de cette diffusion qui touchait toutes les couches de la société. Ainsi le premier valet du roi Louis XIV, La Porte, rapporte dans ses *Mémoires* en 1645 que même le roi soleil avait été bercé dans son enfance par les mêmes contes qu'entendaient les enfants de simples paysans. Le roi, alors encore un jeune prince, déplora au moment où on le retira à ses nourrices « qu'on ne pouvait plus lui fournir des contes de Peaux d'Âne, avec lesquelles les femmes avaient coutume de l'endormir.⁵ » Les copies de contes de fées circulent dans les salons et ils sont très appréciés par la haute aristocratie. Tant et si bien qu'ils sont des divertissements appréciés de grands hommes d'Etat ou de lettres, tels que La Fontaine ou encore Colbert⁶. C'est au cours du XIX^e siècle que la distanciation entre le conte populaire, donc oral, et le conte littéraire s'accroît grandement. La césure est en partie accentuée par les recherches scientifiques qui se penchent sur le genre. Le conte se retrouve tiraillé en deux : d'un côté le conte est revendiqué comme étant un objet savant à destination des adultes, de l'autre la littérature de jeunesse multiplie la publication de contes pour enfants « infantilisant le public et donc l'usage du conte de fées⁷. »

³ M. Simonsen, *Le conte populaire français*. Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je ? », 1994, p.39.

⁴ Bernadette, Bricout, « CONTES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis. <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

⁵ Véronique Meunier, « Veillées, nourrices et jeux de cours » dans *Il était une fois les contes de fées*, p. 56

⁶ *Ibid.*

⁷ Olivier, Piffault, « Chaudron des contes » *op. cit.* p. 17

2. Définition du conte populaire

Si l'on se réfère à l'article d'encyclopédie du site d'*Universalis*, le conte populaire est un récit ethnographique aux frontières floues répondant à ces trois critères : l'oralité, la fixité relative de sa forme et le fait qu'il soit un récit de fiction qui se donne pour vrai. Le conte populaire se transmet de bouche à oreille comme les chansons, les comptines, les devinettes ou encore les proverbes. Il relève donc du folklore verbal. « Chaque conte est un tissu de mots, de silences, de regards, de mimiques et de gestes dont l'existence même lubrifie la parole, au dire des conteurs africains. »⁸

Le conte est un récit hérité de la tradition. Le rôle du conteur est important car il imprime au schéma narratif sa personnalité. En cela, le conte est à la fois une œuvre anonyme car il est issu de la mémoire collective et c'est une œuvre individuelle car le conteur l'actualise en le faisant sien. Pour Arnold Van Gennep les contes et les légendes sont des « littératures mouvantes » en opposition à la littérature fixée qui englobe les proverbes et les dictons qui ne se modifient pas. Dans un conte, la rupture avec le monde ordinaire se fait dès l'incipit. Cette rupture est accentuée par les localisations spatio-temporelles des contes merveilleux « Au temps où les souhaits se réalisaient encore, un prince fut enchanté par une vieille sorcière et enfermé dans un grand poêle de fonte au milieu de la forêt.⁹ » Marc Soriano définit les contes de fées en ces termes : « récits de voies orales, souvent antérieurs à la civilisation latine ou grecque et se retrouvant sous forme d'adaptation dans la littérature¹⁰. » C'est une définition qui pourrait convenir au sens plus général du conte, puisqu'il n'y fait pas allusion à la notion de merveilleux. Les contes facétieux, ou histoires drôles, se basent quant à eux sur le caractère exemplaire de la situation de départ : « Deux Corses se rencontrent sur la place du village. » Les légendes se distinguent des contes en situant leur histoire dans un contexte historique avec des personnages connus. Elles disposent d'un ancrage historique et géographique dans la vie locale que n'ont pas les contes. Tout est au contraire très flou donnant ainsi au récit une fausse crédibilité, qui ne dupe personne, mais qui est acceptée. Le conte utilise parfois l'affirmation de la réalité, au début ou à la fin du récit, comme moyen de capter son auditoire. Les caractéristiques du conte oral se sont vues sans trop de peine transposées comme caractéristiques du conte littéraire. C'est à travers cette forme écrite et

⁸ Bernadette, Bricout, « CONTES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis. <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

⁹ Grimm. « Le poêle de fonte » In : *Contes*. Paris, Gallimard, 1976, p. 282.

¹⁰ M. Soriano. « CONTES DE FEES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis. <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>

figée que les études du conte sont ou ont été réalisées.

2.1. Caractéristiques

L'une des caractéristiques du conte de fées réside dans sa fonction initiatique. Du point de vue des sociologues, cette fonction est le « processus acculturatif qui prépare à la vie adulte en interdisant tout retour en arrière, le conte paraît lui être étroitement lié. » Ainsi pour Yvonne Verdier le *Petit Chaperon rouge* de tradition orale est « un récit lié à l'initiation des filles¹¹. »

En France, les contes accordent moins d'importance au caractère étrange et merveilleux de l'histoire contrairement à ses pays voisins. Dans le conte populaire français, le héros se voit le plus souvent confronté aux ogres ou au diable, alors que dans les autres pays on trouvera un plus grand nombre de sorcières, de magiciens maléfiques, de fées bienveillantes ou non, d'esprits ou de monstres. La présence de merveilleux dans le conte place ce dernier dans la catégorie des contes de fées. Peu présentes dans les contes écrits par Charles Perrault, elles ont une place plus importantes avec les frères Grimm. Si le temps finira par en faire des « marraine la bonne fée » comme on peut en trouver un exemple éloquent dans l'adaptation cinématographique des Studios Disney avec la marraine la bonne fée de Cendrillon, elles n'étaient à l'origine ni bonnes, ni mauvaises. Cette citation de Katharine Briggs définit bien leur ambiguïté : « Qu'est-ce qu'une sorcière ? Une fée que l'on a offensée. » C'est exactement ce qu'il se passe dans le conte de *La Belle au Bois dormant* de Perrault et des Grimm. La sorcière est ici à l'origine une fée (Perrault) ou une sage-femme (Grimm) qui n'a pas été invitée à la présentation de la jeunesse car il n'y avait pas de vaisselle en or pour elle (Perrault) ou parce qu'enfermée depuis des années dans sa tour sans en sortir tout le monde la pensait morte (Grimm). Bafouée, c'est elle et non une sorcière qui jette le sort sur la princesse. Dans les contes d'Andersen, le merveilleux revêt une autre dimension. Il ne s'incarne pas seulement, voire parfois pas du tout, dans des personnages aux caractéristiques magiques, mais plutôt dans l'univers lui-même du récit.

Le conte ne dispose pas de dimension temporelle précise « définie par le déroulement

¹¹ Bernadette, Bricout, « CONTES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

de l'histoire et par le développement des événements : évidemment prioritaires pour les adultes, attentifs surtout aux fins éducatives et didactiques du contenu, cette clé de lecture ne suscite pas autant d'intérêt chez les enfants. » À la notion temporelle, les enfants préfèrent la dimension spatiale du conte : un lieu où l'imagination est libre. Pourtant le temps est une notion essentielle, elle est en effet la première immersion du conte. Il est lui-même l'expression d'une mémoire anonyme et collective. Le genre joue sur différentes modalités temporelles : le temps mystique, celui des origines qui coupe radicalement l'histoire des réalités du lecteur. Le passé indéfini du conte merveilleux est illustré par cette formule maintenant si célèbre : « Il était une fois. » Le temps historique place des siècles entiers entre l'auditoire et l'action du conte. Le temps familial et le temps personnel créent une généalogie fictive au conteur et le place dans une évocation mélancolique de sa jeunesse qui apporte au récit une crédibilité supplémentaire. De plus, le temps du conte répond à ses propres lois. Ainsi, les princesses peuvent dormir cent ans et les châteaux se construire en une nuit. Dans certains contes, le temps peut aller jusqu'à devenir un protagoniste à part entière. Dans le conte *Les Six Cygnes* il est l'adversaire de l'héroïne qui pendant six ans ne peut ni rire ni parler et coudre six chemises pour délivrer ses frères d'un maléfice. Cette ambivalence de la notion du temps est encore aujourd'hui employée dans les contes modernes. Ainsi l'auteur à succès J.K.K. Rowling place le merveilleux de son récit dans un contexte qui nous est contemporain sans pourtant clairement placer le « quand » de l'action dans le monde des *mundus*, des personnes sans pouvoirs magiques que nous sommes.

Il est possible de dégager des contes les normes sociales en vigueur qui en donneront la morale. Dans les contes christianisés, l'histoire se construit autour de la confrontation de deux protagonistes : le Bien et le Mal, le Diable et le Bon Dieu. Les contes facétieux sont proches des histoires drôles. On s'y gausse d'un « comportement jugé inacceptable qu'on attribue généralement aux membres d'une communauté linguistiquement et géographiquement proche pour mieux marquer sa supériorité.¹² » Ainsi généralement les histoires corses se moquent de la paresse, les juives de l'avarice et les histoires belges de la sottise. Ces contes facétieux renforcent les liens de connivence du groupe. La morale n'est pas toujours aussi bien présentée et claire comme elle peut l'être dans les contes de Perrault. Elle est facilement identifiable dans les contes des Grimm et absente dans ceux d'Andersen. L'auteur danois a plutôt opté pour une multitude de fins tragiques.

¹² *Ibid.*

Contrairement au conte littéraire figé dans son écriture, le conte oral est un organisme vivant. Il fluctue au gré des ajouts ou des suppressions que lui imposent les conteurs et les conteuses. L'impossibilité de donner au conte une origine propre lui permet de faire partie de toutes les cultures qu'il a su toucher et au final de s'imprégner de chacune d'elles. Cependant, le genre du conte ne saurait rester figé. De l'oral, il se transpose au papier du livre. Pourtant malgré cette transformation des plus importantes et significatives, le conte oral ou écrit aura su garder d'un support à l'autre les mêmes caractéristiques.

Chapitre 2 : Du conte oral au conte écrit

Dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* en 1694, les contes sont qualifiés de « contes bleus » ou de « contes violets ». De cette première mention découle certainement très certainement l'origine du de la « Bibliothèque Bleue ». Une appellation qui donnera par la suite le nom aux célèbres Bibliothèque Rose et Bibliothèque Verte.

Le début du XVII^e siècle voit la publication de la *collection de la Bibliothèque Bleue* qui regroupe toutes les formes du conte populaire oral ainsi que quelques récits oraux. On peut déjà parler de *littérature orale*. La Bibliothèque Bleue marque aussi la naissance du roman populaire. Cette collection s'adressait à un public « peu instruit et peu fortuné » contrairement aux célèbres recueils de contes qui les suivront. Elle était constituée de livres sans auteurs avoués. Le nom de « roman de papier bleu » et de « Bibliothèque Bleue » apparaît dans les années 1680 et il vient de la couvertures des livrets et du papier bleu qui était parfois utilisé¹³. La collection sera publiée pendant près de trois siècle. Très vite la collection se dotera d'adaptations des contes de Perrault aux côtés de livrets sur les exploits quelques peu enjolivés de brigands tels que Cartouche et Mandrin. Deux genres s'imposent dans la collection et ils dominent encore aujourd'hui la littérature populaire : le crime et le fantastique. Les livrets sont souvent illustrés et visent la masse populaire qui se les faisaient lire par les lettrés, conteurs ou enfants au cours de veillées familiales, de confrérie festives ou de solidarité d'atelier.

La Bibliothèque Bleue représente pour l'époque une formidable innovation éditoriale car elle fonctionne déjà comme un objet commercial. Produit marketing avant l'heure destiné à fidéliser sa clientèle par la stabilité de son catalogue et son aspect reconnaissable. Son principe sera repris au XIX^e siècle au moment du lancement des collections destinées aux classes populaires, aux femmes et aux enfants, qui donneront par la suite le Bibliothèque Rose et la Bibliothèque Verte.

¹³ Lise, Andries et Geneviève, Bollème. *La Bibliothèque Bleue : la littérature de colportage*. Paris : Editions Robert Laffont, 2003, 1020 p.

Bien que les textes de cette collection aient été dénigrés par les élites, cela n'empêcha pas l'académicien Charles Perrault de s'en inspirer pour son conte *Griselidis*.

1. Charles Perrault

1.1. Contexte d'écriture des *Contes des temps anciens*

Il est surprenant que les *Contes des temps anciens* de Perrault aient connu et connaissent encore aujourd'hui un tel succès quand on sait que l'auteur d'origine bourgeoise a été élevé dans l'horreur des « superstitions populaires ».

Charles Perrault était un auteur de contes « mondains » à la mode à la fin du XVII^e siècle sous le règne de Louis XIV. Il met en place dans ses contes une surenchère de la féerie. Son rôle de dirigeant du service de la propagande royale au côté de Jean Chapelain ne sera pas sans conséquence sur l'écriture de ses contes. Les enjeux pédagogiques des morales sont totalement assumés par l'auteur dans sa préface des *Contes de ma mère l'Oye* : « ces bagatelles (...) renfermaient une morale utile, et (...) le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble. »¹⁴ On l'aura compris, le public visé par Perrault pour son recueil est donc les « gens de goût » car l'auteur les sait capables, de par leur éducation, d'apprécier les dimensions pédagogiques et divertissantes qu'offrent les morales « louables et instructives »¹⁵ de ses contes. Ce public aristocratique et bourgeois se réunissaient dans les salons, à l'époque dominés par les femmes et particulièrement présents dans les villes, où l'on s'y cultivait l'esprit en lisant notamment les derniers ouvrages à succès. De plus, l'analyse critique des textes montre que les textes ne sont pas le fruit d'une simple collecte mais plutôt d'une reconstitution savante. Il faut également comprendre qu'au XVII^e siècle, les enfants ne sont pas perçus ni par les éditeurs, ni par les auteurs comme un public et un marché bien défini. La littérature enfantine n'est pas encore un genre reconnu excepté dans le secteur oral. L'orientation pédagogique pour les enfants de Perrault est donc plus tardive.

Le premier recueil de contes de Perrault était un cahier calligraphié et richement relié

¹⁴ Charles, Perrault, *Contes*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1990, p. 73

¹⁵ Christian, Biet « CONTES, livre de Charles Perrault ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/contes-charles-perrault/>

offert en 1695 à Mademoiselle, la petite-nièce de Louis XIV. Le cahier comportait cinq contes : *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe Bleue*, *Le Maître Chat* ou *Le Chat Botté* et *Les Fées*. La première véritable édition paraît en 1697, chez l'éditeur Barbin et compte trois contes de plus : *Cendrillon* ou *La Petite Pantoufle de verre*, *Riquet à la Houppe* et *Le Petit Poucet*. Ce recueil de conte paraît la première fois sous le nom de son fils de 19 ans Pierre Dourmancour. Le mystère plane ainsi autour du célèbre recueil de contes français. D'après Marc Soriano, certains posent l'hypothèse selon laquelle Charles Perrault aurait travaillé à partir d'un recueil écrit par son fils Pierre à l'âge de sept ans. Une interrogation trouvant certainement son origine dans le fait que Charles Perrault ait signé la première édition du nom de ce même fils.

Trois contes d'abord publiés séparément : *La Marquise de Salusses* ou *La Patience de Grisélidis* (1691), *Les Souhais ridicules* (1693) et *Peau d'Âne* (1694), viendront s'ajouter à ceux du recueil *Histoires, ou Contes du temps passé* dans l'édition Lamy de 1781. C'est cette édition qui est depuis reprise par les éditeurs contemporains dans leurs collections sur les classiques de la littérature française. Un autre nom est parfois donné aux contes de Perrault : *Contes de ma mère l'Oye*. Ce titre vient d'une allusion faite aux fées aux pieds palmés, ces fées « pédauques » médiévales ainsi qu'aux nourrices qui parlent en cacardant comme des oies. À l'origine, ce titre ne figure que sur l'exemplaire manuscrit de 1695 offert à Mademoiselle, petite-nièce de Louis XIV.

1.2. Caractéristiques des contes

L'amalgame entre conte et jeunesse se met en place dès le XVII^e siècle, les contes sont alors déjà considérés selon la formule des « contes à dormir debout » et ils se retrouvent donc déjà relégués aux enfants. Pourtant Perrault semble jouer un double jeu dans l'écriture de ses contes. Du point de vue de l'écriture, il emploie des structures simples qui conviennent à l'enfant comme les formulettes, les rythmes ternaires et en même temps, il multiplie les références « aux coutumes mondaines de l'époque et les sous-entendus scabreux. »¹⁶

Un des thèmes principaux des *Contes* de Perrault est celui des plaisirs et des dangers de l'amour, notamment présents dans les contes de *La Belle au bois dormant* et dans celui de *La Barbe Bleue*. Ce thème est également développé dans *Le Petit Chaperon rouge* où le loup

¹⁶ Marc, Soriano. « CONTES DE MA MÈRE L'OYE ». In: Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-ma-mere-l-oye/>
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique 17/106

doucereux est en réalité la métaphore du prédateur sexuel qui pourchasse les jeunes enfants et plus particulièrement les jeunes filles innocentes de ces choses-là comme l'explique la morale que l'auteur formule sous la forme d'un petit poème « On voit ici que de jeunes enfants, surtout de jeunes filles (...) font très mal d'écouter toute sorte de gens, et ce n'est pas chose étrange, s'il en est tant que le loup mange¹⁷. »

2. Les frères Grimm

2.1. Contexte d'écriture des *Contes de l'enfance et du foyer*

La toute première édition du célèbre recueil de contes populaire *Kinder-und Hausärchen*¹⁸ de Wilhelm et Jacob Grimm date de 1812 en Allemagne. Cette publication s'inscrit alors dans un mouvement de redécouverte de la culture « populaire » rendue fameuse en Allemagne suite à la sortie du recueil de chants populaires de Johann Gottfried Herder en 1778-1779. Dans cette première édition se retrouvent à la fois des textes de tradition orale ainsi que des textes d'origine littéraire. Certains s'avèrent être des variantes des contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy. Les contes, au moment de leur parution sous la plume des Grimm, bénéficient déjà d'un certain succès en Allemagne, notamment avec l'ouvrage de Johann Karl August Musaeus *Contes populaires allemands*. Les frères Grimm critiqueront la propension de Johann Karl August Musaeus à trop modifier les contes et à y ajouter des notes ironiques. En réponse, ils se targueront, dans les premières années, d'une plus grande fidélité aux contes populaires. Cependant, le premier prétexte avancé par les Grimm quant à l'écriture de leur recueil était d'abord scientifique. Jacob et Wilhelm Grimm étaient des philologues. C'est donc en premier lieu dans un but linguistique et philologique qu'ils se mirent à rassembler les contes populaires allemands. Ils espéraient ainsi sauvegarder et étudier leur langue maternelle. En ceci, leur démarche se démarque fortement de celle de Perrault. On retrouve d'ailleurs dans les contes allemands moins de féerie ce qui leur permet de rester plus proche de leur origine populaire¹⁹.

¹⁷ C. Perrault. « Le Petit Chaperon rouge » In : *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, 2006, p. 211.

¹⁸ Titre traduit en français par : *Contes de l'enfance et du foyer*.

¹⁹ O. Piffault, « Le Chaudron des contes », dans *Il était une fois les contes de fées*, op. cit., p. 17.

2.2. Caractéristiques des contes

Dans leurs formes, *Les contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm se distinguent de ceux de leurs prédécesseurs français. Jacob et Wilhelm Grimm ont décidé d'opter pour un style littéraire plus simple et épuré, avec moins de fioritures. Les frères pensaient ainsi rester plus près du ton populaire dont étaient issus leurs contes²⁰. Le peu de passages descriptifs et les rapides enchaînement d'actions font penser à Christian Helmreich que les frères Grimm ont mis en place à travers leurs contes une véritable célébration de la narration. Ce parti pris a certainement été une des raisons de la grande popularité du livre. Il sera en effet traduit en anglais en 1823 puis en français en 1836.

Le cadre historique et social de ces contes s'avère plus ou moins invariable. L'histoire prend place dans un univers villageois peuplé de paysans et de quelques figures royales vivant dans un château non loin. On remarque que les villes sont absentes des intrigues tout comme la classe sociale de la bourgeoisie. La forêt est quant à elle habitée d'animaux féroces et de créatures magiques. Bien que le merveilleux soit plus présent dans les contes allemands que dans les français, on ne retrouve pas chez les Grimm la figure de la fée. Mis à part les fillettes, bien peu de personnages féminins ont un rôle positif. Y sont présentes au contraire un grand nombre de marâtres cruelles, de belles-mères jalouses ou de sorcières.

Les contes de l'enfance et du foyer sont une célébration de la vertu et de la sagesse et ils condamnent et méprisent la crédulité (*Jean la chance*) et la vanité (*Le Roi Barbabec*).

2.3. Les premières modifications des contes écrits

De leur vivant, il n'y aura pas moins de six éditions différentes de leurs contes. Elles seront à chaque fois revues, corrigées et augmentées par Wilhelm Grimm qui s'y consacre. Les modifications de détails lui permettaient d'apporter aux contes une certaine mouvance que ne permet pas l'écrit qui fige les textes. En cela, on peut dire que Wilhelm Grimm se rapprochait un peu du conteur qui ne raconte pas ses histoires deux fois de la même façon. Cependant, leurs modifications, à la différence de Perrault, ne toucheront pas les passages de châtiments dans les contes. Alors que Perrault pris la partie de les supprimer, les deux frères choisiront de les conserver. Ainsi à la fin du conte de *Cendrillon* les méchantes sœurs sont punies « (...) les colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. Ainsi, pour leur

²⁰ Christian, Helmreich. « CONTES DE L'ENFANCE ET DU FOYER, livre de Jakob et Wilhelm Grimm ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-l-enfance-et-du-foyer/>

méchanceté et leur perfidie, elles furent punies de cécité pour le restant de leurs jours²¹. »

3. Hans Cristian Andersen

3.1. Contexte d'écriture des *Contes* d'Andersen

Hans Cristian Andersen termine le trio légendaire dans grands auteurs de conte. Il ne serait en effet pas possible quand il est question de contes de ne pas le citer tout de suite après Perrault et les Grimm. Ses contes ont été traduits dans pas moins de quatre-vingt langues à travers les rééditions, les nouvelles traductions, les adaptations audio et cinématographiques et sont devenus une œuvre universelle par excellence. Ses contes les plus célèbres n'ont cessé à travers le temps de faire l'objet de diverses adaptations, très modifiées : *La Petite Sirène* adapté en film d'animation par les Studios Disney en 1990 ou plus récemment *La Reine des Neiges* en 2013.

Andersen (1805-1875) était un écrivain danois d'origine modeste au destin incroyable. Il se destinait à l'origine à une carrière de romancier et de dramaturge, et il avait en sainte horreur d'être qualifié d'auteur de contes pour enfants. En 1835, il rédige son premier livre *Contes pour enfants* composé de cinq contes qui connaîtront un succès incroyable et immédiat : *Le Briquet*, *Grand Claus et Petit Claus*, *La Princesse au petit pois*, *Les Fleurs de la petite Ida* et *Le Méchant garçon*. Auteur prolifique, il fournira des contes de façon annuelle jusqu'à atteindre le nombre de 173. Le succès des contes d'Andersen vient peut-être en partie du fait que l'auteur avait toutes les qualités d'un conteur.

3.2. Caractéristiques des contes

Andersen distinguait ses contes en deux catégories : les *eventyr*, contes merveilleux comprenant entre autres *La Petite Sirène*, *L'intrépide Soldat de plomb*, ou encore *La Bergère et le ramoneur*, et les contes dits *historier* au récit plus réaliste ou fondé sur des événements historiques tels que *Les Habits neufs de l'Empereur* ou *L'Evêque de Borghlum et son cousin*. Le fantastique dans les contes d'Andersen n'a jamais pour autre but que celui d'émerveiller le lecteur. Son style se différencie en cela de celui de Perrault et des Grimm qui n'hésitent pas à conter des récits effrayants pour délivrer leurs messages ou leur morale. Le merveilleux de ses

²¹ Grimm, « Cendrillon » dans *Contes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 106.
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

contes ne tient pas en la présence de créatures surnaturelles aux pouvoirs fabuleux, mais plutôt dans l'univers lui-même. Ainsi naissent dans des fleurs de charmantes toutes petites filles. Toujours en opposition avec ses homologues français et allemands, Andersen puise peu d'inspiration dans les contes populaires. Il leur préfère des thèmes de la vie quotidienne ou des anecdotes historiques. Plutôt que des contes oraux, il s'inspire de légendes, particulièrement de celles qui lui viennent de son enfance à Odense. Le folklore est également présent comme dans *La Butte aux elfes* ou le *Petit Elfe Ferme-l'œil*. La morale, traditionnellement présente chez Perrault et Grimm est absente des contes d'Andersen, elle est remplacée par une fin souvent tragique du récit.

4. Réception des contes écrits aux premières heures

Les *Contes des temps anciens* de Perrault connurent un succès immédiat à leur sortie en 1697, au point d'être publiés en Hollande par l'éditeur pirate Moetjens. Le recueil sera gratifié de pas moins de trois rééditions du vivant de l'auteur. Ce succès, le recueil le doit en partie au colportage d'ouvrages de collection comme celle de la Bibliothèque Bleue et à l'imagerie d'Epinal.

Dans son article encyclopédique sur les *Contes de l'enfance et du foyer* des Grimm, Christian Helmreich estime que le succès du recueil vient de son élégance concise, de sa simplicité et de la diversité des lectures qu'il offre. En France cependant, on leur préfère les *Contes de ma mère l'Oye* ou *Histoires et contes du temps passé*, car ils sont accessibles sans traduction et antérieurs à ceux des frères Grimm²². Cependant, il ne faut pas se fier au titre et cela s'avère vrai pour nombre des premiers recueils de contes écrits. Le titre du recueil des frères Grimm *Kinder-und Hausärchen* a été traduit en français par « Contes de l'enfance et du foyer ». Or, comme l'explique Christine Connan-Pintado : « foyer » renvoyait à la « maison » dans le sens de « maisonnée » comprenant donc les domestiques adultes en plus des enfants. De plus, Jacob Grimm écrit dans une lettre à Achim von Arnim « Ces contes sont-ils composés et inventés pour les enfants ? Je crois cela aussi peu que le fait qu'il soit nécessaire d'instituer quelque chose de particulier pour les enfants de manière générale. »²³ Le choix

²² Connan-Pintado Christiane, Tauveron Catherine, *Fortune des Contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, Clermont-Ferrand, 2013, p 364.

²³ Cité par Natasha Rimasson-Fertin dans *Contes pour les enfants et la maison*, op.cit., t. II, p. 585.

d'un tel titre dans leur langue maternelle jouera des tours aux frères, puisque dès la première publication, ils reçurent des remarques stipulant que l'ouvrage était peu indiqué pour un jeune public par l'absence d'illustrations, par sa formulation quelque peu scientifique²⁴ et par le thème de la violence et l'érotisme particulièrement présent dans certains textes²⁵. Wilhelm a tenu compte des exigences de ses lecteurs puisqu'il modifiera les contes dans une deuxième édition. C'est ainsi que commence la simplification des contes, de la plume même des premiers auteurs. Deux ans plus tard sortira en effet la Petite édition, cette fois-ci destinée à un jeune lectorat. On y trouve les contes les plus célèbres du premier tome, des contes merveilleux et la moitié de ceux publiés dans un volume anglais que leur a fait parvenir l'éditeur d'Edgar Taylor, leur éditeur. C'est une des premières traces dont nous disposons de l'influence qu'a pu et que peut encore avoir un éditeur sur la sélection et la réécriture des contes.

Le succès des contes et tout particulièrement la démarche scientifique des frères Grimm a suscité un intérêt tout particulier des élites savantes pour le genre. Déjà de son vivant Wilhelm Grimm a apporté maintes modifications au gré des six éditions qu'il y eu de son vivant. Perrault les a transformés pour les adapter à son public mondain. Andersen écrivait pour le grand public et il se mettait en colère si l'on venait à le qualifier d'auteur pour enfants. Dans ses conditions, puisque les auteurs classiques se permettaient déjà de toucher à l'essence même des contes, pourquoi les auteurs contemporains devraient s'en abstenir ?

²⁴ Rappelons que Jacob et Wilhelm Grimm étaient tous deux philologues.

²⁵ Cité par Natasha Rimasson-Fertin dans *Contes pour les enfants et la maison*, op.cit., t. II, p. 586.

Chapitre 3 : La nécessité de l'écrit pour le conte

Au cours du XIXe siècle, les folkloristes se sont inquiétés de la progressive disparition des veillées dans le milieu populaire. C'est en effet au cours de celles-ci que les contes étaient produits et transmis. Les veillées étaient importantes car elles jouaient un rôle social fort en rassemblant le soir les différentes générations. Elles avaient pour but de divertir et de faire oublier l'espace d'un instant les dures journées de travail. On peut en déduire que c'était en premier lieu un moment pour les adultes, dont n'étaient pas exclus les enfants. Pour les folkloristes, la disparition des veillées sonnait le glas du conte populaire.

1.1. Le contexte de la collecte

Fernand Braudel définit le conte comme étant populaire parce qu'il se transmet de génération en génération se situant ainsi dans la « longue durée ». Cette transmission va passer un cap important grâce au succès des *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm. C'est alors que la collecte des contes à une échelle européenne commence. Elle est instiguée aussi bien par des institutions nationales telles que la Société littéraire finnoise en 1831, que par des individualités marquantes qui ont mené et coordonné des enquêtes comme Asbjørnsen en Norvège, Svend Grundtvig au Danemark, Pitre en Sicile, Paul Sébillot puis Arnold Van Gennep en France. Cependant un problème se pose rapidement : les collecteurs ont tendance à surcharger les textes « d'ornements littéraires », ou sont encore « alourdis d'adjonctions rhétoriques », d'après les mots d'Emile Souvestre. Cette transition des contes populaires vers des contes littéraires s'explique par la curiosité savante dont sont alors pris les collecteurs pour le peuple. Les différentes motivations des collecteurs rendent difficile la restitution fidèle des contes. À cela s'ajoute un problème de classification dû à la très grande diffusion des contes. Les différences entre certaines histoires permettent en 1910 au finnois Antti Aarne de définir la notion de conte type, qui est « une organisation de motifs suffisamment stable pour s'être inscrite dans des récits divers, un schéma narratif privilégié avec insistance par les

conteurs. »²⁶

La France mit quelques temps à réellement s'intéresser à l'étude du conte. Or il s'est rapidement avéré que l'étude des contes ne pouvait se faire seulement au niveau national. Les prospections sur le terrain débutent en France à partir de 1870. C'est en effet à ce moment-là qu'apparaît toute une génération de folkloristes, professionnels ou amateurs, débouchant notamment sur la création de nombreuses revues spécialisées telles que *Mélysine* (1877-1901) ou encore *La Revue des Traditions populaires* (1888- 1919). Les deux guerres mondiales et l'entre deux guerres mettront un frein aux études folkloriques et aux collectes en France.

2. La classification Aarne-Thomson et la notion de conte type

Le *conte-type* est une notion proposée par le Finnois Antti Aarne dans son premier essai de classement du conte populaire en 1910. C'est « une organisation particulière de motifs qui se retrouve dans un certain nombre de contes, les variantes, dont les modifications sont trop peu importantes pour altérer l'agencement général et en particulier l'ordre des motifs²⁷. » Antti Aarne n'énumère ainsi pas moins de 550 contes-types, un nombre qui sera augmenté au fil des études et qui est aujourd'hui de l'ordre de 2 340. Ces contes sont répartis en quatre catégories : les contes d'animaux, les contes merveilleux, les contes facétieux et les contes à formule. La classification première d'Antti Aarne est un recensement de contes-types initialement mené à partir des collectes scandinaves et germaniques.

Le travail de classification de Antti Aarne sera repris et augmenté par les recherches de l'américain Stith Thomson en 1928 créant ainsi *The Types of the Folktale*. L'ouvrage sera actualisé tous les ans et réédité en 1961, sa version la plus répandue. *The Types of the Folktale* se construit autour de trois notions : le « conte-type », les « versions » et les « variantes ». Comme l'explique Catherine Velay-Vallantin, « les récits dont les ressemblances l'emportent sur les différences appartiennent au même conte-type. Chaque version écrite attestée constitue un texte, dont les épisodes particuliers peuvent être comme des variantes par rapport au conte-type²⁸. » Avec la notion de conte-type, l'Aarne-Thomson défend l'idée que chaque conte-type descende d'un conte originel, qu'ils appellent l'archétype. Ils estiment que tant que le conte

²⁶ Bernadette, Bricout. « CONTES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis. <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

²⁷ Nicole BELMONT, « FOLKLORE ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis,

²⁸ C. Velay-Vallantin. *L'histoire des contes*. Paris : Fayard, 1992, p. 13.

reste dans une même zone géographique, il subira peu de modifications. À l'inverse, dès que le conte se retrouve dans une nouvelle aire géographique, il est modifié pour correspondre à son nouveau contexte culturel. C'est ainsi que la classification internationale d'Aarne-Thomson instaure la notion d'universalité du conte. Ce catalogue systématique de tous les contes du monde est utilisé dans les archives et par les catalogues nationaux, notamment dans le catalogue des contes français de Paul Delarue.

2.1. Le catalogue des contes français Delarue-Tenèze

Le Conte populaire français : catalogue raisonné des versions en France et des pays de langue française d'outre-mer est considéré comme le catalogue national le plus complet et le plus utilisé de tous les catalogues inspirés de Aarne-Thomson. Pour chaque conte-type l'ouvrage comporte le texte intégral, une analyse poussée de sa narration, de sa représentation, une bibliographie des versions imprimées des contes qui s'en inspirent en les classant par versions à l'aide d'un système de lettres et de chiffres.

Si les collecteurs du XIX^e siècle se sont empressés de sauvegarder les contes populaires de l'oubli en les fixant sur papier, le conteur semble être le grand oublié de cette collecte. On ne trouve en effet que fort peu d'information sur ce maillon pourtant essentiel de la diffusion et de la survie du conte. Un écueil que les ethnologues d'aujourd'hui travaillent à rectifier en s'intéressant à l'environnement dans lequel le conte apparaît. « Par tout un jeu d'annonces, de signaux - manifestes ou latents -, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, écrit Hans Robert Jauss, le public est prédisposé à un certain mode de réception. » Les collectes se font maintenant à l'aide de technologies qui permettent d'essayer de capter au plus près l'essence du conte et surtout de son conteur et de sa pratique de contage.

Si les collectes entreprises jusqu'aujourd'hui ont pu démontrer une chose c'est bien qu'il existe autant de versions d'un conte qu'il existe de conteurs. Et encore les variantes pourraient ne pas s'arrêter là. Une des limites de la collecte est bien le fait de figer ces récits qui évoluent en fonction de l'humeur du conteur et de son auditoire. Ainsi à chaque fois qu'il raconte un conte, c'est déjà un conte différent.

Chapitre 4 : Le mouvement polymorphique du conte

Le conte au fil des époques a connu bien des modifications et des réécritures. Les maisons d'édition françaises ont dès l'origine perçu le potentiel du genre et n'ont jamais cessé de l'actualiser. Si l'écrit fixe le conte sur le papier, il ne l'empêche pas de se réinventer au gré des auteurs et des périodes. Le passage à l'écrit doit-il forcément rester fidèle au conte original ? Et comment l'édition contemporaine française s'empare-t-elle des contes ?

1. Le passage à l'écrit : transcendance des générations

Dans la préface de son recueil de contes, Charles Perrault ne se cache pas des modifications qu'il a apportées aux contes populaires afin de les adapter à un jeune public. On notera notamment celles faites au conte de *La Belle au Bois dormant* où dans les versions orales originales « le Prince fait l'amour avec la Belle endormie sans la réveiller. Et la Belle accouche en dormant » et où Perrault choisit plutôt de réveiller la princesse par un baiser du prince. Par sa position au sein du gouvernement de Louis XIV qui était de co-diriger le département de la propagande royale, il est certain que Perrault ne pouvait se permettre de véhiculer l'image d'un prince violeur. Ce à quoi Marie-Louise Ténèze ajoute que « certaines différences (...) s'expliquent uniquement par le souci de Perrault de ne pas contrevenir aux règles de la bienséance. » Ainsi, il supprime d'un même coup l'auto-mutilation des deux sœurs de *Cendrillon* ainsi que leur châtement en fin de récit. Cendrillon leur pardonne et leur trouve par la même occasion de bon époux. Il introduit la notion moralisatrice très importante du pardon, allant à l'encontre du conte original où les deux sœurs finissent avec les pieds mutilés et les yeux crevés par des oiseaux sur le chemin de l'église. Cependant, malgré ces modifications, Perrault a su rester fidèle aux motifs et aux structures du conte. Ces transformations font des *Contes des temps anciens* de Perrault non pas une restitution fidèle mais plutôt une « reconstitution savante ». Il est alors possible de comprendre la légitimité des auteurs à vouloir s'emparer des contes. « Face aux hommes de science, un certain nombre d'écrivains ont revendiqué, en termes plus ou moins véhéments, le droit de faire leur cette matière populaire qui a inspiré nos grands artistes²⁹. » Dans le même esprit, les frères Grimm

²⁹ *Ibid.*

ont choisi de retranscrire à leur tour les contes populaires allemands en réponse au recueil de Johann August Musaeus dans lequel les contes se sont vus modifiés dans le but d'être moqués. C'est ce manque de fidélité qui poussa en partie les frères Grimm à recueillir leurs propres contes avec l'intention première de leur rester fidèle. Nous avons cependant vu que cette belle intention ne dépassera pas la première édition des *Contes de l'enfance et du foyer*. Ils reconnaîtront d'ailleurs volontiers que dans le domaine stylistique « l'expression et l'exécution du détail viennent d'eux pour la plus grande part³⁰. »

1.1. Une transmission fidèle ?

Le conte populaire est régi par deux règles : la stabilité et le changement. Le conteur doit trouver l'équilibre entre mémoire et invention. C'est ce qui fait que chaque conte raconté est unique. Bien qu'il le soit par le même conteur, il sera adapté en fonction de son auditoire. Ces deux règles régissent toujours aujourd'hui le conte sous quelque forme que ce soit. Il n'est pas rare que l'adaptation et/ou la réécriture de contes n'arrachent au public des commentaires se plaignant des modifications apportées à la version qu'ils connaissent et préfèrent du conte, la qualifiant parfois de « fausse ». Mais finalement à quelques détails près, c'est toujours le même conte, que Cendrillon ai une pantoufle de verre comme l'écrit Perrault ou une cheville mécanique, comme dans le roman *Cinder* de Marissa Meyer. Après tout comme le dit Nicole Belmont « c'est la transmission qui est à l'origine des différences entre versions et, par conséquent, de l'évolution des contes dans le temps et dans l'espace³¹. » Le conteur au moment où il partage son conte ou tout autre récit, se soumettent à ce double exercice qu'est de se souvenir de la structure principale du conte pour ensuite lui imposer sa marque et ainsi, en inventer une partie. C'est une pratique à laquelle se sont soumis et se soumette encore tous les auteurs de contes écrits. Perrault dans le but d'éduquer les élites sociales de son temps, les frères Grimm en premier lieu dans un but scientifique et nationaliste. Alors non, il n'est pas possible de dire que la mise à l'écrit des contes a été fidèle. Mais finalement, à quoi aurait-elle pu être fidèle ? Les folkloristes ont longtemps cherché l'origine des contes avant que leur quête ne s'avère être vaine. La seule fidélité que l'on pourrait requérir d'un conte ne serait-elle pas la fidélité de la mémoire collective qu'un peuple en a ?

³⁰ *Ibid.*

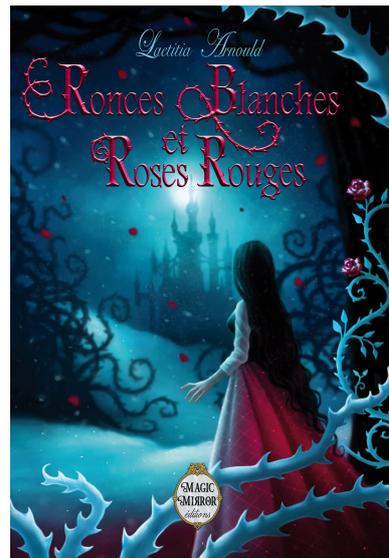
³¹ Nicole, Belmont. *Mythes, conte et enfance, les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 220.

Avec le passage à l'écrit des contes oraux, la littérature a assisté à la naissance d'un nouveau genre : celui du récit merveilleux. Les *Contes de Fées* de Mme d'Aulnoy en 1698 en sont un parfait exemple, bien qu'ils n'aient pas connu le même succès que ceux de Perrault, Grimm et Andersen en littérature enfantine.

1.2. Les maisons d'édition spécialisées dans les contes



Certaines maisons d'édition ont pris le parti de se spécialiser dans l'édition de contes, c'est notamment le cas de la jeune maison d'édition indépendante Magic Mirror. Elle est spécialisée dans le merveilleux et les contes contemporains. La maison d'édition avoue son goût pour les réécritures et l'applique à ses textes de prédilection : les contes de fées. C'est une toute jeune maison d'édition qui a tout juste un an révolu qui se consacre pour l'instant à l'édition à compte d'auteur de peu d'ouvrage pour pouvoir les mettre en avant le mieux possible dans ses stratégies de communication. La maison d'édition se découpe en trois collections : « Enchanted » est la collection principale qui reprend les contes de fées en accentuant leur forme romanesque, « Bad Wolf » est la collection qui prend pour personnages principaux les grands antagonistes des contes comme la Méchante Reine ou le Grand Méchant Loup qui donne son nom à la collection et enfin la dernière collection porte le nom de « Forgotten » et propose des réécritures de contes bien moins connus du public tels que *Riquet à la Houpe* ou *Blanche-Neige et Rose-Rouge* des frères Grimm.



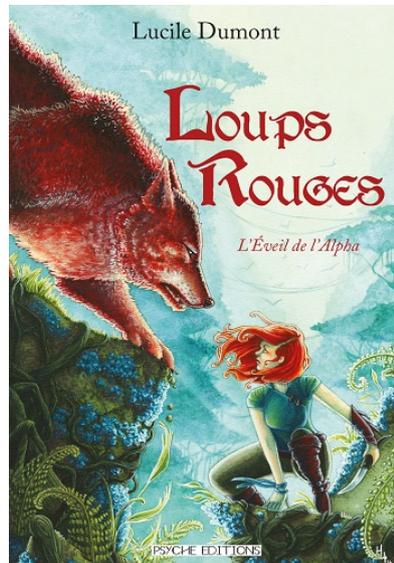
La maison d'édition compte à son catalogue deux ouvrages : *Ce que murmure la mer* de Claire Carabas et *Ronce blanches et roses rouges* de Laetitia Arnould. Le design et les couleurs des couvertures montrent que le public que vise les édition Magic Mirroir est le public *Young Adult*.

Pour sa communication la maison d'édition a mis en place sur sa page Facebook tout un recrutement de blogueurs afin de tenter de rentabiliser au maximum leur service de presse. Elle est également très présente sur les festivals comme celui du conte de Forcalquier les Oralies et parviennent à placer régulièrement des auteurs en dédicaces dans des librairies. Le choix a également été fait de créer des marque-pages qui sont vendus sur la boutique de la maison d'édition. Afin de pousser les lecteurs à acheter sur leur site et non pas sur Amazon, la maison d'édition a mis en place un principe de petites surprises, des goodies qu'ils glissent au hasard toutes les dix commandes réalisées sur le site. Ces ventes leur permettent une marge plus importantes puisqu'elles ne passent pas par l'intermédiaire du libraire.



Psyché éditions est une maison d'édition fondée Joanna Pavleski, doctorante à l'Université de Rennes II, qui se spécialise dans les livres pour la jeunesse et sur le folklore, les mythes et les contes. La maison d'édition s'inscrit dans une démarche pédagogique avec la

publication des contes. Consciente que de tout temps les contes ont fourni des modèles identitaires aux enfants et aux adultes, elle entend bien en fournir à travers ces publications afin d'apaiser notre « monde épuisé par l'intolérance, (...) un monde où les enfants ne savent pas faire la différence entre islam, islamisme et terrorisme³². »



Les deux ouvrages présentés ici sont clairement destinés à un public adolescent pour le premier et pour un public enfantin pour le second. Le style du dessin de couverture de *Loups Rouges* renvoie à celui de l'illustrateur de la saga *Ewilan* de Pierre Bottero aux éditions Rageot, qui visait déjà un public adolescent. L'héroïne, une jeune combattante de quinze ans, affronte les étranges créatures qui font disparaître les élèves de son école. *La petite fille qui vivait dans le château du musée* de Kate Bernheimer est un conte onirique sur la solitude qui propose une réflexion sur l'amitié et les pouvoirs de la lecture. La douceur de la couverture et le design du personnage proche d'une poupée de porcelaine conviendra mieux à un public enfantin (4-8 ans) et plus particulièrement aux petites filles.

Si les folkloristes du milieu du XX^e siècle se montraient pessimistes quand à la survie du conte du fait de leur vision passéiste de ce dernier, ces jeunes maisons d'édition montrent par leur choix de ligne éditoriale axés autour du conte qu'il est un genre qui toujours se renouvelle, toujours surprend.

³² Caroline, Maurice. « Psyché éditions : Mythes, contes et fables au service de l'éducation » *Unidivers.fr* 8 octobre 2015 [en ligne] <https://www.unidivers.fr/psyche-editions/>
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

1.3. Les maisons d'édition s'emparent des classiques

La publication de textes classiques est un marché dont ne se prive pas l'édition française et les contes sont loin de faire exception. L'édition française s'empare des contes, dont les textes sont devenus des classiques, pour leur donner différentes formes et différents objectifs. Ce propos s'appuie sur l'étude des publications sur le thème des contes de huit maisons d'édition³³. L'édition française semble donner trois formes distinctes au conte : le beau-livre, le livre scolaire et le livre de poche. Chacune de ces formes répond à des exigences particulières, ne s'adresse pas au même public et ne sert pas le même objectif.

Le beau-livre est un livre-objet de qualité qui met en avant sa forme afin de sublimer et de mettre en valeur le texte par le choix des illustrations et des procédés de fabrication. Pour leur recueil *Les contes des frères Grimm* les éditions Taschen ont opté pour une couverture cartonnée, un gaufrage et des dorures mettant en valeur le titre. Des choix que l'on retrouve dans la version de luxe des *Contes de Grimm* de l'éditeur Archambault. Auzou se distingue dans son absence de dorure et de gaufrage. Son choix de fabrication s'est plutôt tourné vers une couverture molletonnée. Les prix de ces belles parutions oscillent entre 19,95€ et 29,95€. Ces éditions luxueuses témoignent de l'intérêt et de l'attachement des français aux contes. Il est intéressant de noter que l'ouvrage des éditions Auzou est destiné à un jeune public, à partir de 6 ans. Il serait ainsi préjudiciable de cataloguer les beaux-livres comme étant des publications destinées aux adultes.

Le livre au format de poche, de par son faible prix par rapport au édition grand format, a pour vocation à faciliter la diffusion des publications. Ce prix moindre est rendu possible par le choix d'une couverture souple, d'un format réduit, d'un papier intérieur assez fin et par une impression intérieure en noir et blanc. Tous ces choix éditoriaux ont pour but la transmission des textes classiques à un plus grand nombre. Dans ce sens, l'intratexte joue un rôle important. Leur multiplication à travers la préface, les notes et les notices sont autant d'éléments pour informer sur le contexte d'écriture de l'œuvre, la bibliographie de son auteur et des explications du texte. Les ouvrages sont peu chers : les *Contes* de Perrault chez Le Livre de Poche ne coûte que 3,80€ contre 8,20€ des *Contes* de Grimm de la collection Folio Classique de Gallimard.

Une autre des formes rependues des contes est le livre scolaire. Avec les successives

³³ Cf Annexxe ??

lois sur l'éducation nationale, les contes ont très vite faits leur entrée dans les manuels scolaires. Les textes étant reconnus comme des classiques, ils s'étudient à l'école, au collège et parfois au lycée. Leurs petits prix s'expliquent par le fait qu'il est demandé aux étudiants d'acheter ces petits livres et dans la politique de gratuité de l'école, ils peuvent décevantement excéder 3€. Contrairement aux livres au format de poche, ces titres sont rarement des textes intégraux. Ils sont complétés par des ajouts destinés à être utilisés en classe et à faire réfléchir le jeune lecteur sur certains aspects du texte.

La polymorphie des contes est telle qu'elle est depuis toujours capable de s'affranchir du support papier dans lequel la littérature a essayé de le figer. Il est possible d'en retrouver des influences ou des interprétations dans tous les arts, de la musique, au théâtre, au cinéma ou même dans les Beaux-Arts.

2. Les multiples facettes du conte

2.1. Adaptations cinématographiques

Les contes connaissent au cours du XX^e siècle un bouleversement dans leur mode de diffusion. La montée en puissance du cinéma puis de la télévision leur ont offert un nouveau support. Cette nouvelle exposition que propose la diffusion de masse s'accompagne cependant d'un danger pour le conte, c'est ce qu'Olier Piffaut appelle « l'uniformisation des versions de la génération d'une culture commune.³⁴ » Un des exemples les plus frappants est l'adaptation cinématographique en 2013 de *La Reine des Neiges* réalisée par les Studios Disney. Dans la version originale d'Andersen, le personnage de la Reine des Neiges est l'antagoniste du récit. Elle est la méchante reine sorcière qui prive la petite Greda de son ami d'enfance. Dans le film d'animation de Disney, la Reine des Neiges devient Elsa, une princesse aux pouvoirs qu'elle ne maîtrise pas. Sous la plume disneyenne elle est devenue, avec le personnage de Anna, l'héroïne du récit. Au-delà des simples personnages, c'est tout le message originel du conte qui est détourné. Nulle mention n'est faite par exemple au miroir du Diable que la Reine tente de reconstituer. Une autre adaptation cinématographique, celle de Cédric Nicolas-Troyan en 2016, *Le Chasseur et la Reine des glaces* fait du personnage de

³⁴ O. Pinnault, *op. cit.*, p.18.

la Reine des Neiges la sœur de la Méchante Reine de *Blanche-Neige*. Cette fois-ci, le miroir est présent mais il n'est pas le miroir du Diable comme dans le conte, il est le miroir magique présent dans le conte de *Blanche-Neige*.

Les contes de Perrault, des frères Grimm et d'Andersen restent donc aujourd'hui encore une formidable source d'inspiration. Ils ont notamment donné lieu à de très nombreuses adaptations cinématographiques telles que celles de Walt Disney : *Cendrillon* de 1950 fût basé sur le conte-source de Perrault puisque l'on n'y retrouve pas les punitions des deux belles-sœurs à la fin du film. C'est également le cas de l'adaptation de *La Belle au bois dormant* de 1959.

Plus récemment, il serait intéressant de se pencher sur la saga des *Shrek*, des réalisateurs Andrew Adamson et Vicky Jensen, et de la double lecture qu'offrent les quatre films. Le film donne aux contes de fées de l'enfance un traitement de choc tout en restant très classique. On retrouve dans l'intrigue une princesse à sauver mais parfaitement capable de se défendre seule. Le héros chargé de la libérer de sa tour et du dragon qui la garde ne sera pas Lord Farquaad mais bien un ogre grincheux, flanqué d'un âne particulièrement bavard. L'humour limite scatophile plait énormément aux enfants et l'humour référentiel parle aux plus âgés qui sauront reconnaître les multiples clins d'œil. Les réalisateurs vont même jusqu'à multiplier les références d'autres adaptations cinématographiques des contes de fées, comme par exemple dans le film *Shrek 2* ce moment où Marraine la Fée fait voler de multiples objets autour de Fiona est une référence au film des Studio Disney *La Belle et la Bête* quand les tasses et les chandeliers dansent autour de Belle. La saga des *Shrek* est une parodie qui reprend les codes des contes de fées en les détournant. Ainsi, les méchants ne sont pas ceux à qui l'on s'attend : l'ogre Shrek devient le héros et non pas le monstre à combattre, et le Prince Charmant et sa mère la Marraine la Fée, qui finalement s'avère être plus proche de la sorcière, tiennent les rôles des méchants. Par le biais de la parodie l'adulte retourne dans le monde des contes. De par ces parodies, les contes s'échappent de l'étiquette « pour les enfants » pour quelque part se rapprocher du schéma parfois certes cruel qui était le leur dans la tradition orale et retrouver son public originel : l'adulte.

Conclusion

Le conte qu'il soit oral ou écrit se caractérise par les mêmes critères. Il est l'alliance de la tradition et de l'invention. Une balance délicate que savaient manier les conteurs et que les auteurs ont appris à maîtriser. Il serait légitime de se demander si les changements apportés par les contes littéraires dénaturent-ils pas le genre. Encore faudrait-il pouvoir donner une origine précise au conte, une quête qu'on abandonnait les folkloristes et les ethnologues. Dans ces conditions, à quoi le conte devrait-il être fidèle si ce n'est à ses caractéristiques, laissant ainsi aux auteurs le loisir de le faire évoluer, de le maintenir dans l'air du temps à la fois intemporel et terriblement d'actualité. Pourquoi refreiner les mutations apportées au conte alors qu'elles font partie intégrante de son histoire et finalement aussi de son essence ?

Deuxième partie : Les mutations du conte littéraire

Introduction

Si, comme il a été démontré, l'oralité est une des caractéristiques du conte, le fixer par écrit ne le dénature-t-il pas ? Et au vu des nombreuses réécritures, ne perd-t-on pas le conte original ? Ou bien ne serait-ce pas ainsi que le conte a su rester si profondément ancré dans les pratiques de lectures ? Les contes sont plus présents sur les étagères des libraires spécialisés en littérature jeunesse qu'au rayon des romans pour adultes. Nous l'avons vu, le conte avait pour public originel les adultes, pourtant aujourd'hui c'est son association avec l'édition jeunesse qui est la plus répandue et acceptée. L'association du conte à l'édition jeunesse remonte aux toutes premières éditions. Elle s'est pourtant vu renforcée au fil du temps par des choix éditoriaux et également par l'influence des féministes américaines des années 1960. C'est ainsi qu'il est possible d'observer les différentes évolutions qu'on subit tour à tour ses supports puis ses objectifs. Si le conte a montré sa mouvance à travers les siècles c'est également par elle que se traduit sa constance. Cependant, pourquoi s'évertuer à continuer de publier des contes si l'édition française le fait déjà depuis le XVII^e siècle ? Qu'est-ce qui fait que les recueils de contes bénéficient d'autant de nouvelles parutions tous les ans ?

Chapitre 1 : Les maisons d'édition à l'assaut des contes

On observe à la fin du XVII^e siècle l'intérêt croissant que suscitent les enfants à travers des publications comme le traité *De l'éducation des filles* en 1687 de Fénelon et des *Aventures de Télémaque* en 1699. Il faudra pourtant attendre la loi Guizot de 1833 pour que les publications pour la jeunesse prennent une grande ampleur. C'est ensuite avec l'avènement au XX^e siècle de la littérature enfantine que le conte devient un produit commercial. Facteur qui expliquera notamment l'explosion du nombre de collections qui leur seront dédiées dans diverses maisons d'édition.

1. L'évolution du public : Pourquoi le conte est-il associé à la littérature jeunesse ?

1.1. Les loi Guizot et Ferry

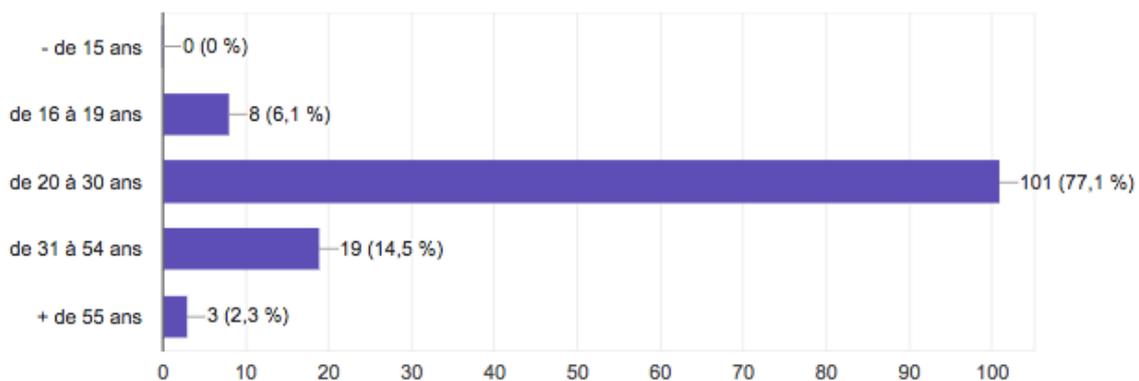
La diffusion à grande échelle des contes en France commence véritablement au cours du XX^e siècle avec la loi Guizot du 28 juin 1833 portant sur l'enseignement primaire. Cette loi, suivie de celles de Ferry sur l'enseignement, amorce l'alphabétisation de masse en France. Elle prévoit l'organisation de l'instruction publique et son contrôle. Jusqu'ici l'éducation des enfants était le monopole des religieux. L'école n'est cependant toujours pas gratuite ni obligatoire, même si l'article 21 impose au comité communal d'assurer « qu'il a été pourvu à l'enseignement gratuit des enfants pauvres³⁵. » Il est à noter que le terme « enfants » ne désigne ici que les garçons. La loi Guizot est le point de départ de l'alphabétisation de masse, puisqu'en 1848, les deux tiers des enfants d'un même âge savent lire, écrire et compter. C'est avec les lois Ferry votées en 1881 que l'école élémentaire devient obligatoire et gratuite. Grâce à ces lois, la culture devient accessible à un plus grand nombre et c'est le moment où les éditeurs envisagent la jeunesse comme un public bien défini. Paradoxalement à la grande diffusion des contes que permettent des avancées de l'éducation en France, Marc Soriano note que « l'alphabétisation et le progrès des connaissances ont relégué les contes de fées, qui à

³⁵ Article 14. Il faudra attendre 1850 et la loi Falloux que cette obligation touche aussi l'instruction des filles.

l'origine s'adressaient aux adultes, dans le répertoire enfantin.³⁶ »

1.2. Résultats et conclusions du questionnaire

Dans le cadre de ce mémoire et afin de se rendre compte de la réception actuelle des contes par le public, un questionnaire de treize questions a été mis en place. Le but de ce questionnaire était de se rendre compte de l'évolution de la réception des contes. Notamment, ces dernières années la multiplication des supers productions hollywoodiennes a en partie porté les contes face à un autre public que celui que visaient les films d'animations des Studios Disney.



Sur les 131 personnes qui ont répondu au questionnaire aucune n'a moins de 15 ans, 6,1% a entre 16 et 19 ans, 77,1% entre 20 et 30 ans, 14,5% entre 31 et 54 ans et 2,3% a plus de 55 ans. 26,7% des interrogés sont des hommes et 71,8% sont des femmes. La majorité des personnes interrogées ici est catalogués par l'édition comme faisant parti du public de *Young Adult*. On remarque également que comme dans la composition de ce lectorat la parité homme-femme n'est pas de mise. Le questionnaire a donc réussi à toucher la cible recherchée.

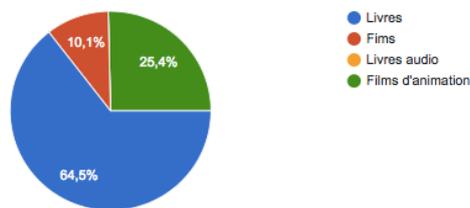
À la question « À quelle histoire pensez-vous dès que l'on vous parle des contes ? » sur les 131 réponses 37 ont mentionné *Le Petit Chaperon rouge*, 17 *Le Petit Poucet*, 11 *Cendrillon*, 10 *Blanche-Neige* et 4 exaequo *La Petite Sirène*, *La Belle et la Bête* et *Hansel et Gretel*. Il est intéressant de noter que les mêmes contes reviennent quand a été posée la

³⁶ Marc, Soriano « CONTES DE FÉES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>

question « Quel est le conte qui vous a le plus marqué ? », cependant l'ordre hiérarchique des réponses est quelque peu différent : *Cendrillon* a été mentionné 12 fois, *Hansel et Gretel* 11 fois, *Le Petit Chaperon rouge* 8 fois, *Le Petit Poucet* et *Barbe Bleue* 7 fois chacun et *Blanche-Neige* 6 fois. Les réponses de ces deux questions montrent bien que les contes qui ont le plus touchés et marqués le public contemporain sont les contes de Perrault et des frères Grimm.

Quel est le support des contes que vous préférez et que vous utilisez le plus ?

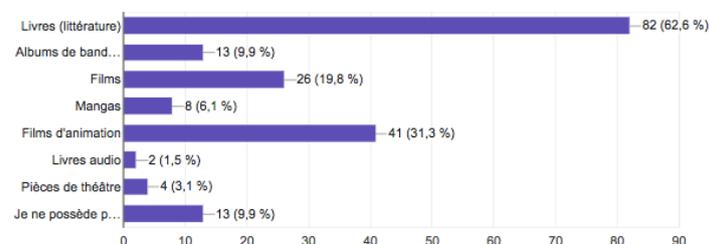
131 réponses



Les contes les plus cités sont notamment ceux qui ont été les plus portés sur grand et petit écran. Pourtant le questionnaire révèle que le support que préfère le public n'est pas celui de l'audiovisuel mais bien celui du livre. Une tendance que vérifie le graphique ci-dessous qui présente les supports dont disposent les interrogés. On notera que la grande majorité (62,6%) préfère le conte sous forme de romans plutôt que d'autres formes de livres. Si la littérature devance largement les autres supports sur ce panel de réponses, les productions audiovisuelles se placent juste derrière et restent bien devant les autres productions de l'édition. Ce graphique est un témoin de la polymorphie du conte qui se développe grandement depuis quelques années au cinéma.

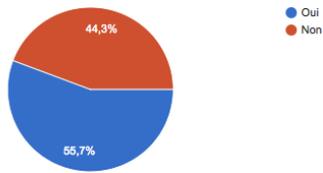
Sous quel support possédez-vous le plus de contes ?

131 réponses



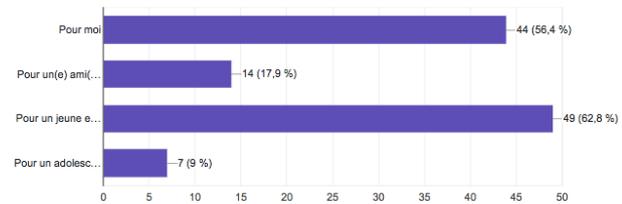
Achetez-vous des livres de contes ?

131 réponses



Si oui, pour qui ? (Réponses multiples)

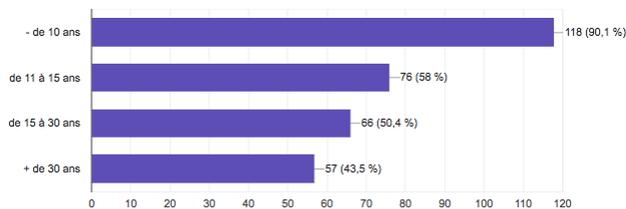
78 réponses



Si le questionnaire a jusqu'ici montré l'attachement du public français, même adulte, au livre de contes, les réponses rendent aussi compte de l'attachement du conte aux classiques de l'enfance. Le conte écrit, qu'il soit littéraire ou non, ne touche pas le public initial du conte populaire oral. Il est au contraire devenu l'objet de l'enfance : 62,8% des personnes achetant des livres de contes le font pour des enfants. Hormis ce cadeau que représente le conte pour l'enfant, on observe qu'il s'offre peu (17,9% pour les adultes et seulement 9% pour les adolescents). Il est intéressant de noter qu'une grande partie de ces acheteurs aiment acquérir ces livres pour eux-mêmes.

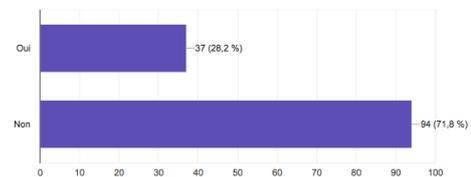
Selon vous, à quelle tranche d'âge s'adressent les contes ? (Choix multiple possible)

131 réponses



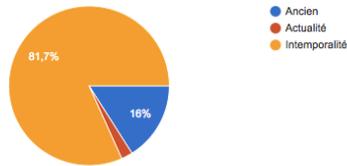
Un conte doit-il forcément être illustré ?

131 réponses

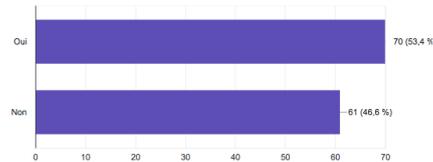


Ces deux graphiques montrent que le conte est un objet culturel, porteur de valeurs culturelles jusque dans son support. Bien que la majorité des réponses donnent au conte un public enfantin, 71,8% des interrogés estiment qu'il ne doit pas forcément être illustré. Cette dernière réponse contraste fortement avec la vision traditionnelle du livre de conte imagé pour enfant. On pourrait se demander si le conte, de plus en plus présent dans la littérature *Young Adult* ne serait peut-être pas en train de renouveler son image, non pas donc auprès de la littérature enfantine où son image est bien ancrée, mais bien auprès de ce nouveau public.

Pour vous, le conte rime avec :
131 réponses



Saviez-vous que le Seigneur des Anneaux et Harry Potter sont des contes modernes ?
131 réponses



Le renouvellement du conte se voit également par les réponses la dernière question du sondage. Si le public est en majorité au fait de cette évolution du conte à travers des œuvres comme *Harry Potter* et *Le Seigneur des Anneaux* que l'on ne présente plus, la proportion qui n'en a pas encore conscience reste importante. Le public estime à 81,7% que le conte est intemporel, pourtant il semblerait que le genre est encore besoin de communiquer et de valoriser son évolution. Ce questionnaire aura montré que bien que le conte reste très associé à l'enfance et à l'édition jeunesse, il a déjà commencé à séduire durablement le public des jeunes adultes.

1.3. D'où vient l'association qui lie le conte à l'enfance ?

Bien qu'aujourd'hui les contes de Perrault, Grimm ou Andersen soient reconnus par le public et la critique comme faisant partie des « classiques » de la littérature, ils n'en furent pas moins longtemps méprisés. En témoigne cette expression fleurie qui les caractérisent comme étant des « contes de bonnes femmes ». C'est une vieille idée associée au genre. Dans le frontispice de l'édition originale des *Contes du temps passé* de Charles Perrault parue en 1697, il présente une paysanne filant au coin du feu et faisant de beaux contes aux enfants qui l'entourent. Cette vieille image témoigne de l'ancienneté de l'association des contes aux femmes (vieilles ou non) et aux enfants, en un mot à la sphère domestique. Ce stéréotype se justifie également dans la préface de l'édition de 1976 des *Contes* de Grimm écrite par Marthe Robert. La traductrice et critique littéraire explique que les plus grandes sources de contes oraux des deux philologues allemands sont de vieilles femmes dont notamment la vieille Marie qui était domestique dans la maison des Wild et Dorothea Viehmann, une femme à la « mémoire immense »³⁷.

³⁷ Notice de GRIMM, *Contes*, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 394.
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique



Figure 1 *La lecture en famille de Gustave Doré.*

« Or, dans les sociétés traditionnelles, les contes étaient destinés aux adultes. »³⁸ Les contes qu'écrivait Charles Perrault sont des contes à visée pédagogique, certes, mais automatiquement associer pédagogie et enfants serait ici un raccourci malheureux. Charles Perrault destinait ses contes aux « bonnes gens » qui fréquentaient les salons, ces lieux de rassemblement où l'élite de la société devait briller par son érudition. Et en vérité, seul le conte du *Petit Chaperon rouge* est écrit pour les enfants, c'est d'ailleurs le seul du répertoire qui finit mal. C'est un conte de mise en garde. Cependant, comme le dit Marc Soriano « la confusion entre le répertoire populaire et le répertoire enfantin a validé l'amalgame de l'artiste.³⁹ » Cette volonté d'éducation des élites témoigne de la portée politique que l'auteur a voulu donner à son œuvre du fait de sa position dans le gouvernement de Louis XIV. Perrault dirigeait avec Jean Chapelain le service de la propagande royale. Ce qui explique aussi la place importante qu'il donna aux personnages royaux dans ses contes.

L'amalgame entre la littérature orale et la littérature jeunesse se fait très tôt en France, dès le XVII^e siècle. Une des raisons vient du fait que les contes sont associés au folklore, ce

³⁸ Bernadette, Bricout « CONTES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis. <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

³⁹ Marc, Soriano « PERRAULT CHARLES - (1628-1703) ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/charles-perrault/>

qui les a longtemps catalogués comme étant des ouvrages destinés à la jeunesse. Pourtant, depuis les années 1960, la critique historique, psychanalytique et symbolique n'a de cesse de s'en emparer, leur rendant ainsi leurs lettres de noblesse.

Christiane Connan-Pintado explique que l'orientation des contes pour la jeunesse s'avère être de plus en plus prononcée au cours du XIX^e siècle à travers trois facteurs : l'illustration, l'éditeur et la traduction. L'imagerie, si chère à la littérature jeunesse, prend de plus en plus d'importance dans les recueils de contes. L'éditeur joue aussi un rôle important dans cette transition en choisissant de miser sur des contes plus axés sur un public qu'un autre. De plus, c'est à ce moment-là que s'observe un grand nombre de nouvelles parutions.

L'impulsion du besoin de réécriture des contes vient de la « critique féministe américaine dans l'entreprise de « désintoxication » et de la déshistoricisation »⁴⁰ des années 1970. Le poids des conceptions évolutives de l'enfance et son éducation est de plus en plus important. Et la réécriture suivant l'évolution de la société et de ses mœurs, ces points ont eu un impact sur la sélection et la réécriture des contes. Ainsi on peut observer que certains contes sont bien moins réédités à destination de la jeunesse en raison de leur noirceur, comme c'est le cas pour *Hänsel et Gretel*.

1.4. Pourquoi les enfants aiment-ils les contes ?

Comme cela a été expliqué plus tôt, si les contes étaient originellement destinés à un public adulte, comment se fait-il qu'aujourd'hui les enfants soient les premiers visés par les publications de contes ? Bernadette Bricout recense plusieurs hypothèses. Tout d'abord, l'enfant trouve dans le conte un univers facilement compréhensible. En étant construit sur les oppositions très marquées les personnages et concepts lui sont très facilement reconnaissables : les gentils sont gentils, les méchants sont par définition méchants et les oppositions petits et grands, riches et pauvres sont claires. Les valeurs positives sont la définition même du héros, malgré le ou les handicaps qu'il peut avoir au début de l'histoire. Les recherches de Piaget et Wallon ont en effet montré que l'enfant ne peut pas appréhender « des séries graduées d'objets : le monde s'ordonne pour lui autour de couples contrastés qui ne comportent pas d'intermédiaires. » Ainsi sont construits les contes merveilleux qui plaisent

⁴⁰ Christiane, Connan-Pintado et Catherine, Tauveron, *op. cit.* 468 p.
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

tant aux enfants et qui sont le plus représentés en édition.

Ensuite le schéma narratif des contes, qu'Éric Berne qualifie de « scénario gagnant » transmet à l'enfant un message optimiste : malgré les handicaps de départ du héros, il parvient à sortir vainqueur de son aventure. Ces handicaps s'avèrent même relativement importants car ils permettent à l'enfant de s'identifier au héros et à trouver dans l'histoire des situations qu'il peut transposer dans son environnement. C'est un point que développe notamment Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*. Pour lui, le conte permet aussi à l'enfant d'exprimer ce qu'il n'arrive pas à communiquer, comme ses peurs et ses sentiments. La pédagogie du conte est certes indéniable, c'est un matériau psycho-pédagogique irremplaçable. C'est un réservoir fantasmagorique qui permet à l'enfant, grâce à ses scénarios réconfortants, de se libérer de ses craintes.

En s'attardant sur la définition que donne Bernadette Bricout de ce qu'elle appelle « les pourquoi du conte » il est possible de saisir une autre raison de l'engouement des enfants pour le genre. Elle va même jusqu'à relier ces « pourquoi » aux contes types. Ainsi les contes « pourquoi les chiens et les chats se disputent » seraient reliés au conte type 200, les « pourquoi les colombes ne pondent que deux œufs » au conte type 240 et les « pourquoi les ours n'ont pas de queue » au conte type 2. D'après Morten Nojgaard, le but de ces contes est « d'exposer une certaine chaîne d'actions dans un passé éloigné, et, ensuite, d'en tirer la conséquence qui explique un phénomène donné de la réalité du lecteur. » Les jeunes enfants si avides de poser toutes sortes de questions sur le monde, trouvent dans ses contes des réponses, certes éloignées de la réalité, mais plus proches de leur esthétique.

2. Les conséquences de l'appropriation des contes par la littérature jeunesse

Paradoxalement au succès qu'il connaît à ses débuts, le genre du conte a longtemps été méprisé et dénigré. Ces histoires initialement écrites pour les adultes se sont retrouvées reléguées au rôle d'histoires pour endormir les enfants, ou comme le dit l'expression « contes à dormir debout ». Ils deviennent des « contes de bonnes femmes ». Malgré la réhabilitation dont semble faire preuve le conte ces dernières 30 années par notamment la multiplication des études universitaires le concernant, il n'en reste pas moins fermement rattaché à la littérature

jeunesse et à la notion d'enfance. Une donnée qui explique l'importance du genre dans la littérature et le grand nombre de publications tous les ans.

2.1. Une évolution des objectifs et des supports.

L'appropriation des contes par l'éducation nationale témoigne d'une des nombreuses évolutions d'objectifs du conte. Ces récits écrits par Charles Perreault avaient pour but, comme cela a été montré tantôt, d'éduquer les élites bourgeoises et aristocratiques de son temps. En entrant dans les manuels les contes servent une éducation plus scolaire à destination cette fois-ci de l'enfant. En témoignent les différentes publications dans les collections « Biblio Collège » d'Hachette ou « Classiques and CIE » d'Hastier. Dans un but purement divertissant, les librairies ont vu se multiplier dans leur rayon jeunesse de petits livres comme *Dix contes de dix minutes* des éditions Usborne. « Dix histoires courtes pour partager des moments privilégiés avec son enfant et faire de la lecture un plaisir. »

Au fil des siècles les contes se sont vu transposés sur toutes sortes de supports : papier, audio, vidéos et bien d'autres. Bien que les contes aient été attribués aux enfants puis au secteur qu'ils représentent, la littérature jeunesse, ce n'est que tardivement que les ouvrages se sont dotés des formes aujourd'hui caractéristiques des ouvrages pour enfants. Comme relevé par Christiane Connan-Pintado bien que la publication des *Contes choisis* par Hachette en 1855 présentait des illustrations, en noir et blanc, elle « conservait le format et l'apparence austère des livres ordinaires.⁴¹ »

Il faut attendre le XX^e siècle pour voir le support des livres sur les contes destinés à la jeunesse évoluer. Les éditeurs optent pour de grands formats, des papiers plus épais et plus résistants et surtout pour la multiplication des illustrations. Au même moment, les éditeurs se mettent à envisager leurs projets éditoriaux à une échelle internationale. Une nouvelle pratique se met en place : la coédition. « La coédition est un accord pour la traduction et l'adaptation d'ouvrages souvent illustrés) par un éditeur, détenteur du copyright, qui en cède à un ou plusieurs éditeurs étrangers les droits d'édition.⁴² » La coédition permet de diviser tous les coûts de productions de l'ouvrage permettant ainsi de proposer des publications bon marché. Les collaborations se multiplient comme par exemple de la sélection américaine de

⁴¹ C. Connan-Pintado, « Réception et diffusion des *Contes* des frères Grimm en France » dans *Fortune des Contes des Grimm en France, op.cit.* p. 79

⁴² Robert ESCARPIT, Philippe SCHUWER, « ÉDITION ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/edition/>
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique 45/106

contes illustrés par l'artiste Sendak qui sera publié chez Gallimard. Les éditions Gründ s'ailleront à plusieurs reprises avec la maison d'édition Brio basée à Prague pour la coédition de deux recueils de contes des frères Grimm en 1996 et en 2004. En 2006, c'est au tour des éditions Chêne de se lancer dans l'édition de contes. Habituellement spécialisée dans le livre d'art, la maison d'édition propose dans sa collection « La Bibliothèque illustrée » un recueil de petit format, 10 x 15 cm, illustré par une sélection d'illustrations internationales allant jusqu'à la carte postale, témoignant ainsi de l'influence du conte sur l'iconographie. Pour le bicentenaire des *Contes* des frères Grimm en 2011, les éditions Taschen ont participé à la coédition du recueil avec des maisons d'éditions italiennes, anglaises, espagnoles et allemandes dans une volonté de diffusion du patrimoine que représentent ces contes allemands. Initialement spécialisées dans le livre d'art, les éditions Taschen ont également mis l'accent sur la richesse de l'iconographie. Il est plaisant de constater que malgré son apparente attribution à la littérature jeunesse, le conte continue de séduire son public originel à travers de luxueuses publications bien qu'elles se fassent rares comparées aux publications jeunesse sur le conte.

Le conte est aussi bien présent dans les albums pour enfants aux couleurs vives comme par exemple *Contes pour les petits* de Claire Lefebvre aux éditions Usborne dès 3 ans, qu'en bande-dessinée avec l'album *Contes des frères Grimm en bande dessinée* des éditions Delcourt Jeunesse qui est une compilation de six volumes précédents.

2.2. La société en transforme le contenu

En trois siècles les pratiques éditoriales autour du conte ont connu des changements significatifs. Le XIX^e siècle est marqué par une envie des éditeurs à faire découvrir les contes au public. C'est pourquoi, pas moins de sept maisons d'éditions ont proposé des traductions, partielles, des contes des frères Grimm qui est à l'époque un corpus inédit en France. C'est à ce moment-là et à grand renfort de péri-textes que les éditeurs justifient leurs choix et rappelle que ces publications sont destinées à un jeune public.

En littérature jeunesse il est aussi important de trouver une bonne histoire que de trouver une façon intéressante et innovante de la raconter de manière à réussir à toucher l'enfant. Ce qui explique en partie pourquoi il existe énormément de versions différentes d'un

même conte. Les éditeurs vont même plus loin depuis quelques années en proposant de plus en plus de réécritures des contes classiques. Dominique Demers explique que « la recette du conte réinventé est assez simple.

En matière de contes, il est possible d'observer que l'influence de la littérature et du cinéma est à double sens. La sortie au cinéma en 2010 du film d'animation *Raiponce* des Studios Disney a fortement augmenté la présence du conte dans les recueils comme le montre le tableau ci-dessous issu de l'étude menée par Christiane Connan-Pintado⁴³. Ce qui ne veut pas dire que conte avant cela n'était pas bien représenté bien au contraire.

Nombre d'occurrences	Nombre de titres	Titres
9	4	Raiponce, Hansel et Gretel, Neigeblanche et Rose rouge, Le pauvre garçon moulinier et la petite chatte
8	9	Le Petit Grenouille, Le loup et les sept chèvres, Petit bonnet et Petit bonnet, Le vaillant petit tailleur, Dame Helle, Le Petit Chaperon rouge, Les Musiciens de la ville de Brême, Petit bonnet-à-vent, L'âne blanc, L'âne et le pourceau, Le sac, Blanc-neige
7	10	Conte de celui qui partit pour apprendre la peur, Le Pêcheur et sa femme, Rose d'Épine, Rumpelstiltschen, Jorinde et Jorindel, La Gardeuse d'œufs, L'esprit dans la bouteille, L'Homme à la peau d'ours, Un œil, double œil, triple œil, Les souliers usés à la danse
6	9	Conte d'un roi, Les sept corbeaux, Le Diable aux trois cheveux d'or, Gros comme le prince, Le Roi Bœuf-à-queue, Les trois plumes, Cœur d'or, L'âne et le cheval, Le Maître voleur
5	11	Les douze frères, Les trois petits hommes dans la forêt, Les trois filieuses, Les Lutins, La Mort pour garrain, La fille avinée du paysan, L'Eau de la vie, La Lumière bleue, Les sept Souabes, Le talier des étoiles, Le lièvre et le hérisson

source : *La Fortune des Contes de Grimm en France* de Christiane Connan-Pintado

La politique de laïcité de l'Etat français a presque fait disparaître les *exempla* des recueils pour la jeunesse, tout particulièrement ceux mettant en scène des personnages religieux.

⁴³ C. Connan-Pintado, « Réception et diffusion des *Contes* des Grimm en France » dans *Fortune des Contes des Grimm en France*, *ip. cit.* p.86.

Le rôle premier d'un éditeur, même si la profession n'aime pas le mettre en avant, est de vendre des livres. Nous avons montré jusqu'ici que les contes ont été et restent encore aujourd'hui une grande source d'inspiration et d'influence. D'autant que le genre possède un autre avantage cette fois-ci plus économique : ce sont pour les contes anciens des œuvres tombées dans le domaine public.

Chapitre 2 : L'impact des réécritures

Le genre du conte reste une formidable source d'inspiration pour les artistes de toutes les disciplines. On le retrouve aussi bien dans la littérature, que dans la peinture, la musique, le cinéma. Toutes ces interprétations du genre sont autant de réécritures qui touchent et façonnent la vision du public. Pourtant le conte reste un reflet de la société qui le produit et il est également capable de prendre des formes bien plus engagées. Les réécritures du conte deviennent ainsi le reflet des tendances sociétales appliquées au genre par les éditeurs.

1. Les modalités de réécritures

La sélection que font les éditeurs des contes à publier s'explique par le fait que les contes-sources ont été produits dans « un contexte socioculturel, un système de valeurs et un projet pédagogique qui, dans une grande part, ne sont plus ceux d'aujourd'hui⁴⁴. » Dès lors il est plus aisé de saisir les raisons du choix des éditeurs à privilégier une version d'un conte plutôt qu'une autre, comme c'est le cas pour la version de *Cendrillon* de Perrault, sans châtiment des sœurs, et de la version des frères Grimm du *Petit Chaperon rouge*, où la fillette et sa grand-mère sont sauvées par le Chasseur. La société actuelle cherche à protéger l'enfant de tout ce qui serait susceptible de le choquer. C'est à cette fin qu'a été mise en place en 1949 la loi du 16 juillet sur les publications destinées à la jeunesse⁴⁵. Dans une telle société, et sans la version des Grimm pour le populariser, le conte du *Petit Chaperon rouge* de Perrault serait tombé dans l'oubli parce qu'il ne répondait pas à la vision que l'adulte a de l'enfant. Il est de plus compréhensible qu'un grand nombre de parents puissent être réfractaires à l'idée de lire à leur enfant un conte où la jeune héroïne finit sauvagement dévorée.

L'association conte et enfance qui s'est imposée au fil du temps a joué un rôle important dans les réécritures qui ont été faites des contes. Les contes anciens véhiculent des valeurs d'un autre temps. Dans les contes des frères Grimm « l'humilité, la compassion et le

⁴⁴ C. Taveron. « Les Contes des Grimm : typologies et enjeux de leurs reformulations » dans *Fortune des Contes des Grimm en France. op. cit.* p. 150

⁴⁵ La loi n°49-956 du 16 juillet 1949 et modifiée en 2011 vise à réguler la diffusion des livres et de la presse jeunesse.

respect chez la femme sont souvent récompensés, chez l'homme ce sont souvent le mensonge, la tromperie et le vol⁴⁶ » comme c'est notamment le cas dans le conte du *Vaillant Petit Tailleur*. Ainsi les tâches que doivent accomplir les personnages féminins sont plutôt d'ordre domestique alors que celles des personnages masculins les mènent à l'aventure, hors du foyer. Catherine Tauveron ajoute même qu'au fur et à mesure des rééditions du vivant des Grimm « les jeunes filles deviennent de moins en moins actives et leur silence croissant les réduit progressivement à l'impuissance⁴⁷. » À l'inverse, les belles-mères cruelles et les sorcières viennent peu à peu remplacer les ogres et autres créatures maléfiques. De plus, il n'est pas rare que ces personnages connaissent des fins particulièrement atroces, comme la belle-mère de *Blanche-Neige* obligée de danser jusqu'à la mort dans des souliers de fer chauffés à blanc. Si Perrault et les frères Grimm ont retravaillé les contes oraux pour les adapter aux valeurs et aux critères de leurs sociétés respectives, il est tout à fait légitime de suivre leur exemple afin d'actualiser le discours pédagogique des contes aux considérations actuelles. Une adaptation qui s'accompagne cependant de temps à autre d'une perte de substance du conte originel.

1.1. Les Influences américaines sur les modalités de réécritures

Les discours féministes anglo-américains dans les années 1970-1980 ont joué un rôle important dans la vision que l'on peut aujourd'hui avoir des contes. Elles se sont notamment insurgées contre la vision que donne les films de Walt Disney de la femme et de l'importance donnée aux personnages masculins au détriment des personnages féminins. Une importance que l'on ne retrouvait pas dans les contes sources dont s'inspirent les films. « L'idée commune est que le conte est un dangereux médium qui conditionne les jeunes enfants, (...) et un moyen d'acculturer la femme aux rôles traditionnels⁴⁸. » Il est dommage et même triste de constater que les féministes n'ont pas pris en compte des contes où les jeunes filles sont les véritables héroïnes, comme le celui des *Douzes frères* des Grimm où la jeune sœur délivre ses frères d'un maléfique en venant à bout d'épreuves particulièrement pénibles. De cette pensée féministe est né un désir de reconfigurer les sexes dans les contes. Depuis quelques années en France, des maisons d'édition ont inscrits leurs recueils de contes dans une démarche d'anti-sexisme en prônant une structure familiale très contemporaine. Catherine Tauveron cite

⁴⁶ C. Taveron. « Les Contes des Grimm : typologies et enjeux de leurs reformulations » dans *Fortune des Contes des Grimm en France. op. cit.* p. 154

⁴⁷ C. Tauveron, « Les Contes de Grimm : typologies et enjeux de leurs reformulations... » dans *Fortune des Contes de Grimm en France, op. cit.* p. 154

⁴⁸ *Id.* p. 157

notamment la maison d'édition Talents Hauts dont la ligne éditoriale est la suivante : « des livres pour enfants contre le sexisme, où les héros peuvent être des héroïnes, les mamans sont des femmes d'aujourd'hui et les hommes des papas modernes, les filles ne sont pas au bois dormant et les garçons ne sont pas les seuls à chasser le dragon... des albums garantis 100% sans sexisme!⁴⁹ » Ces réécritures sont plus de l'ordre de la parodie et ne touchent pas seulement l'édition jeunesse. La parodie parle en effet beaucoup aux adultes.

1.2. L'adaptation, un produit éditorial

Pour comprendre l'enjeu des réécritures, des adaptations et des transpositions des contes il est judicieux de reprendre les différentes définitions qu'en donne Catherine Tauveron : « la transposition est une opération de transcodage qui permet le passage d'un genre ou d'un médium à un autre : du conte écrit au roman (...); du conte à la BD (...); du conte écrit au dessin animé ou au film (...); du conte écrit à l'opéra, du conte écrit à l'œuvre plastique⁵⁰. » On peut ainsi parler de transposition pour les interprétations de l'artiste Warja Lavater, des contes sans texte où les pictogrammes suffisent à retranscrire une histoire connue de tous. Chaque interprétation, chaque réécriture est une transposition du conte. À cette métamorphose du conte peut s'ajouter une adaptation. Toujours selon Catherine Tauveron, l'adaptation est une « opération de reformulation-simplification d'une œuvre dans le but de la rendre accessible à un grand nombre pour permettre ainsi le passage d'un lectorat à l'autre⁵¹ ». C'est exactement le processus qui s'est mis en place avec la migration du lectorat adulte du conte vers un lectorat infantin. Cette volonté de reformulation-simplification, ne serait pas du fait de l'auteur mais bien de l'éditeur, qui réfléchit longuement à la direction à donner à sa ligne éditoriale. C'est après tout l'éditeur qui fait le choix ou non de proposer de nouvelles traductions dans le cas de publication des contes de Grimm ou d'Andersen.

La réécriture passe et touche également l'illustration de conte.

⁴⁹ Cité dans C. Tauveron, « Les Contes de Grimm : typologies et enjeux de leurs reformulations... » dans *Fortune des Contes de Grimm en France*, op. cit. p. 160.

⁵⁰ *Id.* p. 115

⁵¹ *Id.* p. 117

2. L'évolution des illustrations de conte

En France, on peut faire remonter l'illustration des contes au carnet manuscrit que Perrault offrit à Mademoiselle. Dans un premier temps, ces illustrations ne répondaient qu'à un besoin purement ornemental. Celles des *Contes de ma mère l'Oye* furent réalisées par un artiste qui ne laissa malheureusement pas son nom à l'Histoire. Leur fonction première était d'illustrer le conte d'un frontispice en début de récit.



Figure 2 Frontispice des *Contes de ma mère l'Oye* d'un artiste inconnu.

Jusque dans les années 1840, l'illustration des contes de Perrault se limite aux frontispices. Les représentations qui deviendront classiques de certaines scènes des contes prennent déjà forme : la Belle au bois dormant est endormie, le Petit Poucet prend les bottes de l'ogre, Cendrillon s'échappe du bal ou essaie la pantoufle de verre, le Petit Chaperon rouge rencontre le loup dans la forêt ou se fait dévorer.

Au XX^e siècle, l'importance grandissante de la place de l'illustration dans le conte poussent les éditeurs à envisager le grand format pour leurs recueils. Par ce nouveau format, le conte se pare d'illustrations produites par des artistes de renom tels que Maurice Sendak ou Nicolas Heidelbach pour les contes de Grimm. Ainsi, « la qualité et l'originalité de leurs images marquent les textes d'une nouvelle empreinte et en orientant la lecture⁵² », l'illustration amène véritablement une seconde lecture aux contes. L'illustration finit par prendre le pas sur le texte, déjà énormément traduit des contes de Grimm et d'Andersen et tombé dans le domaine public de Perrault. C'est notamment le cas de maisons d'édition comme L'Ecole des Loisirs qui remploie des traductions anciennes ou Anzou qui prend le parti d'adapter les contes plutôt que de proposer de nouvelles traductions pour les contes de Grimm et d'Andersen.

C'est aussi au début du XX^e siècle que les éditeurs de contes de fées se lancent à la conquête du public enfantin. Le conte s'en retrouve grandement modifié : de sa structure à sa syntaxe, en passant par sa représentation. Tout est fait pour les rendre le plus attractif possible pour les enfants. Les illustrations se font plus présentes, les choix de polices se portent sur celles qui faciliteront la lecture et les interlignages sont augmentés. Le conte de fées fait au même moment son entrée dans les manuels scolaires. Ils ne restent cependant pas l'apanache de la jeunesse et se retrouve transposés dans un milieu politique. Comme l'artiste Hansi en 1919 représente la Belle au bois dormant comme une personnification de l'Alsace réveillée par un Prince à l'uniforme français.

⁵² C. Connan-Pintado. « Réception et diffusion des Contes de Grimm en France » dans *Fortune des Contes de Grimm en France. op. cit.* p. 88

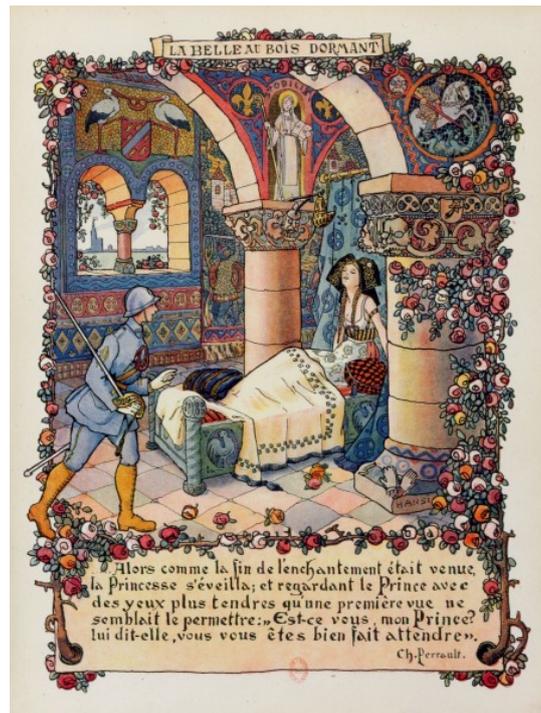


Figure 3 *La Belle au bois dormant*, Hansi.

Au fil du temps, l'illustration prend donc de plus en plus d'importance jusqu'à parfois même, dans par exemple l'interprétation symbolique des contes de Warja Lavater⁵³, éclipser totalement le texte. Dans ses livres, le seul texte se trouve en début d'ouvrage pour expliquer au lecteur à quoi correspondent les pictogrammes présents sur chaque page. Warja Lavater estime ne pas être une illustratrice. Au lieu de simplement illustrer les contes, elle a le projet génial « de dire le conte au moyen de codes visuels, ce qu'elle appelle une « imagerie » ou encore « un langage imagé » international qui est à la fois « écriture » et « illustration⁵⁴. » Les livres sont des lithographies qui donnent un leporello d'une longueur de 4m50 repliée en accordéon, retenu par une couverture cartonnée. Ces livres permettent de grandement rapprocher le conte oral du livre. Il est un support au conte que peut plus ou moins inventer l'adulte ou l'enfant, qui supposément connaît le conte, et surtout il lui permet de se l'approprier. Ainsi le lecteur devient véritablement le conteur. Ils appellent à une lecture partagée comme celles qui se faisaient dans les veillées le soir. Les moyens employés, en apparence très simples, parviennent parfaitement à retranscrire les moments importants des contes, notamment l'angoisse du Petit Chaperon rouge quand elle se fait dévorer par le loup.

⁵³ Cf Annexe

⁵⁴ C. Tauveron. « Les Contes des Grimm : typologie et enjeux de leurs reformulations dans la littérature de jeunesse » In : *Fortune des Contes des Grimm en France. op. cit.* p.115

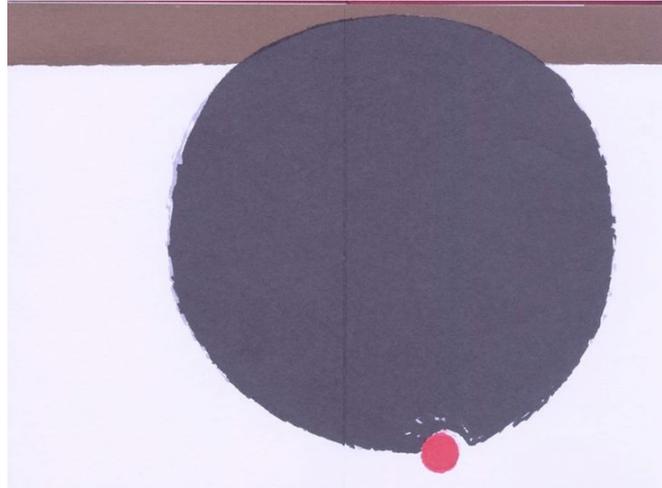
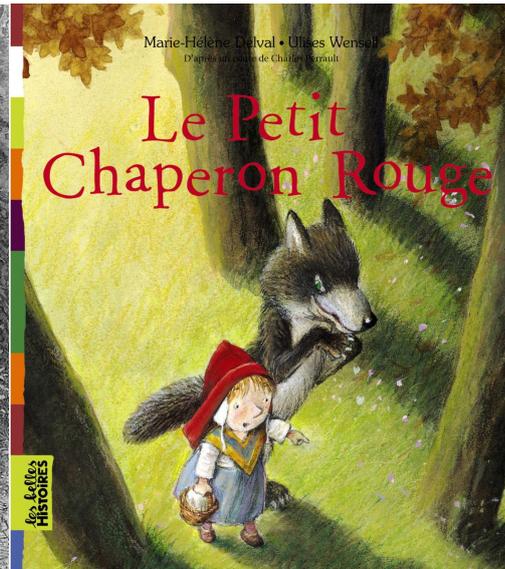


Figure 4 : extrait du Petit Chaperon rouge de Warja Lavater. Le cercle noir représentant le Loup et le petit cercle rouge le Petit Chaperon rouge.

2.1. L'exemple du Petit Chaperon rouge

À travers l'évolution de la représentation du personnage du Petit Chaperon rouge, il est possible de saisir et de se rendre compte des pratiques éditoriales qui ont amené une modification de la réception du conte du *Petit Chaperon rouge*. La première remarque à faire sur la représentation de la jeune fille est qu'elle est tour à tour au gré des publications, soit une jeune adolescente, soit une fillette de 5 ou 6 ans.

Figure 5⁵⁵Figure 6⁵⁶

Gustave Doré la représente en 1862 sous les traits d'une charmante jeune adolescente. Cette représentation tient compte de la morale en fin de compte qui vise à prévenir les jeunes enfants, et notamment les jeunes filles, des mauvaises intentions qui peuvent animer les « loups doucereux⁵⁷. » L'adaptation parues en 2009 du conte des éditions Bayard Jeunesse montre la fillette comme une toute jeune fille en pleine discussion avec le Loup. Ces deux illustrations montrent un même moment du récit : la rencontre avec le Loup. L'interprétation de Gustave Doré est pour le moins angoissante. Le Loup est disproportionné grand par rapport au pauvre Petit Chaperon rouge qui montre un visage quelque peu inquiet. C'est un tout autre univers que nous propose l'illustrateur Ulises Wensell. Le Loup se tient sur ces deux pattes arrières à la manière d'un homme et sourit d'un air machiavélique qui aurait pu être inquiétant si l'artiste n'avait pas poussé aussi loin la caricature. Le tout Petit Chaperon rouge innocente et visiblement pas méfiante pour deux sous, semble indiquer au Loup où se trouve la maison de sa grand-mère alors que le bras relevé de la version de Gustave Doré montre bien que la jeune adolescente, en plus d'être effrayée, se méfie du Loup. Les différents points de vue où nous placent les artistes sont aussi très révélateurs. Avec l'illustration de 1862, nous sommes au même niveau que le Petit Chaperon rouge, l'artiste insère le lecteur dans l'action et dans l'angoisse. Alors qu'Ulises Wensell opte plutôt pour une vision en

⁵⁵ Illustration de Gustave Doré de l'édition de 1862 des *Contes* de Perrault.

⁵⁶ Marie-Hélène Delval, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris : Bayard Jeunesse, 2009, à partir de 3 ans.

⁵⁷ C. Perrault, *Contes*, Paris : Le Livre de Poche, 2006, p. 211.

plongée en instaurant ainsi une distance. Le lecteur est un pur spectateur de l'histoire. Dans ses deux images transparait donc les volontés éditoriales très différentes des deux publications que séparent plus de deux siècles. Si la volonté première du conte de Perrault est de mettre en garde le jeune lecteur, l'éditeur Bayard Jeunesse a visiblement choisi de proposer à la publication une adaptation du conte qui a pour but de divertir le jeune enfant. Sans prendre en compte que *Le Petit chaperon rouge* de Marie-Hélène Delval entre dans la catégorie du public des enfants à partir de 3 ans, il est possible dès les illustrations et notamment celle de la couverture de comprendre les choix éditoriaux pris par l'éditeur.

2.2. Le conte littéraire doit-il rester fidèle au conte oral ?

Dans le conte oral, le conteur impose sa marque au récit par ses intonations, ses rythmes, ses mimologismes⁵⁸. Ainsi, chaque conteur rend son conte unique. Certains comme Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, déplorent le fait que les contes littéraires ou les livres destinés à la jeunesse n'aient pas su rester fidèles aux contes populaires. Il existe cependant tellement de versions d'un même conte dans la culture orale que l'on pourrait se demander si un tel besoin de fidélité se justifie aujourd'hui. Il n'est donc pas injustifié de poser le postulat selon lequel les auteurs ont peu à peu pris la relève des conteurs d'antan. À ce propos, Bernadette Bricout dans son article encyclopédique écrit quelque chose de très juste : « Le conte naît toujours de la rencontre de deux imaginaires. (...) la mémoire collective s'incarne dans un artiste à part entière, conteur doué ou écrivain » donnant ainsi naissance aux contes que nous connaissons. De plus, pourquoi se priver de réécrire les contes dans les classiques que sont les contes de Charles Perrault et des frères Grimm sont déjà des réécritures ? Pour se rendre compte de ces réécritures, il est intéressant de se pencher sur l'analyse du célèbre conte *La Belle au bois dormant*. Il existe une version plus ancienne que celles bien connues de nos auteurs allemands et français, il s'agit du conte *Le soleil, la lune et Talia* du napolitain Giambattista Basile, paru de manière posthume dans le *Pentamerone* en 1634. Le jour de sa naissance on prédit à Talia qu'un « picot de lin lui ferait courir un grand danger. » Comme dans les versions de Grimm et de Perrault, le roi soucieux de bien être de son enfant bannit de son château tous les brins de lin et de chanvre. Malgré ces dispositions, devenue grande Talia ne manquera pas de se piquer le doigt à une quenouille et

⁵⁸ Interprétations amusantes des chants d'oiseaux et des cris d'animaux.
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

un brin de chanvre « pénétra sous son oncle et, aussitôt, elle tomba morte sur le sol.⁵⁹ » Plus tard, un roi durant sa chasse passa non loin du château où Talia inanimée était installée. Il tomba amoureux d'elle et comme Bruno Bettelheim l'écrit si joliment « vécut quelques temps auprès d'elle.⁶⁰ » Lassé, il finit par repartir dans son château et l'oublie. Neuf mois plus tard, Talia accouche toujours endormie de deux enfants. L'un d'eux voulant téter le sein ne parvient à atteindre que son doigt et délogeant le picot de chanvre, réveilla sa mère. Le roi repassant au château fut ravi de trouver la belle réveillée entourée de ses enfants. On est ici loin des versions de Grimm et de Perrault. Tout d'abord aucune mention n'est faite aux fées de la version française du conte ou aux sages-femmes de la version allemande. Le père de Talia demande à des mages et des astrologues de prédire l'avenir de son enfant. Ensuite, dans la version plus ancienne du conte de Basile, ce n'est pas un prince qui découvre la princesse endormie mais bien un roi, de surcroît un roi déjà marié. Ni Perrault, ni les frères Grimm ne se sont risqués à faire de l'homme qui réveillerait la princesse un violeur. La position de Perrault au gouvernement de Louis XIV ne le lui permettait pas, de plus comme cela a déjà été expliqué, l'auteur français a effectué un certain nombre de modifications des contes populaires afin de ne pas aller à l'encontre de la bienséance. Alors que le conte des frères Grimm s'achève sur le baiser du prince qui réveille la princesse, celui de Perrault se poursuit suivant quelque peu celui de Basile. Le récit se poursuit lorsque le prince ramène sa princesse et les deux enfants qu'ils ont eu à la mort de son père le roi. On apprend alors que la mère du prince est « de la race des ogres » et cherche par tous les moyens à dévorer ses petits-enfants et sa bru quand son fils est absent. Le conte de Basile fait se rencontrer la Reine, épouse du Roi et Talia, la maîtresse de ce dernier. La Reine, furieuse de l'adultère de son époux, cherche par tous les moyens à se débarrasser de sa rivale. Les contes bénéficiaient déjà du temps de Perrault d'une certaine diffusion, certes grâce aux conteurs mais également grâce aux colporteurs. On sait d'ailleurs que l'auteur français avait eu à sa disposition des contes italiens au moment de la rédaction de son recueil. À la lumière de cette comparaison de trois versions différentes d'un même conte et du fait que les auteurs reconnaissent sans la moindre gêne avoir apporté aux contes de multiples modifications afin de les adapter à leur public, il est possible de saisir le caractère mouvant du conte. Si les classiques étaient déjà des réécritures des contes populaires, pourquoi se priver de suivre l'exemple de ces conteurs à la plume de génie ? De plus, Wilhelm Grimm ne se privera pas tout au long de sa vie de revenir sur ses fameux contes pour en publier six éditions, toutes différentes. On pourrait s'inquiéter de la

⁵⁹ Bruno, Bettelheim. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 1976, p. 342.

⁶⁰ *Id.*

perte de substance, de l'originalité du conte au fur et à mesure des réécritures. La morale et le message changent au fil des réécritures et des adaptations afin d'être au plus près des valeurs actuelles de la société. Ainsi de nos jours, le conte du *Petit Chaperon rouge* ne met plus en garde les petites filles contre les prédateurs sexuels comme dans la version de Perrault mais condamne plutôt la désobéissance de l'enfant qui est quand même sauvée par le chasseur et qui se repend. Cependant, la version de Perrault du *Petit Chaperon rouge* n'est pas la plus répandue et ce n'est pas ce conte de son répertoire que l'on retrouve dans le catalogue des maisons d'édition qui choisissent de publier quelques uns de ses textes tombés depuis longtemps dans le domaine public.

3. L'Édition et le domaine public

3.1. Qu'est-ce qu'une œuvre tombée dans le domaine public ?

Dans le droit français, une œuvre tombe dans le domaine public quand le délai d'exercice des droits patrimoniaux de son auteur et des ayants-droit de ce dernier est dépassé.⁶¹ Passé ce délai, les droits patrimoniaux de l'œuvre n'appartiennent plus aux ayants-droit et l'œuvre tombe dans le domaine public. Il devient possible de l'exploiter sans avoir besoin de demander une autorisation, ne de rémunérer les anciens ayants-droits. Cependant, le droit moral, qui protège l'intégrité de l'œuvre, reste perpétuel et inaliénable et doit donc toujours être respecté.

3.2. Avantages de l'édition de textes tombés dans le domaine public

Les œuvres tombées dans le domaine public sont très exploitées par les maisons d'éditions. La publication de telles œuvres représente un avantage financier pour l'éditeur. Sur le prix unitaire hors taxe d'un ouvrage, la rémunération d'un auteur représente en moyenne 5% à 8%⁶². La réédition de ces œuvres devenues communes ne se fait pas hasard. Elle touche notamment les œuvres devenues des « classiques ». Elles sont donc reconnues et aimées du public. Ces rééditions sont un risque moindre que prend l'éditeur en choisissant de les ajouter à son catalogue. Il faut en effet bien comprendre qu'un éditeur avance tous les frais

⁶¹ Ce délai est passé à 70 ans *post mortem* de l'auteur avec la loi du 27 mai 1997, intégrée au Code de la propriété intellectuelle.

⁶² Le site du SNE annonce d'ailleurs pour cette année une hausse des droits d'auteur de 1% depuis 2014.

de conception et de fabrication du livre. La marge plus importante que permet ce genre de sortie permet à l'éditeur d'obtenir un plus grand capital à investir dans d'autres publications, peut-être plus ambitieuses.

Chapitre 3 : Pourquoi continuer à publier des contes ?

Depuis 2005 le conte fait partie du patrimoine mondial de l'UNESCO. S'il ne fallait qu'une seule raison pour continuer de les publier ce serait peut-être celle-ci. Pourtant c'est un genre qui possède bien d'autres qualités aussi économiques, qu'artistiques et même philosophiques. En étant entrée dans le cercle très fermé des « classiques français » les contes bénéficient d'une aura qui n'est pas prête de perdre de son intensité. De plus, ses textes tombés dans le domaine public sont une aubaine financière pour les éditeurs. Sans compter qu'aux publications dont il est gratifié tous les ans, le conte a tendance ces dernières années à également se développer sur d'autres supports comme le cinéma. Tant est si bien que l'industrie cinématographique nous gratifie ces dernières années d'au moins un conte par an porté sur grand écran. Les séries n'étant de leur côté pas en reste, loin de là.

1. Problèmes d'actualité du langage du conte original

Les langues sont en constant changement. Pour s'en rendre compte il suffit de voir à quelle rapidité des expressions peuvent passer du statut de populaires à dépassées pour ne pas dire ringardes par ceux qui ne les utilisent plus. Ce phénomène qui peut s'observer sur une durée de quelques années à peine s'applique également au langage écrit, dans une moindre mesure cependant. Pourtant il n'est pas faux d'avancer que la lecture des textes produits au XVII^e siècle nous serait bien indigeste aujourd'hui. En l'espace de quatre siècles, les structures grammaticales ont changé, ainsi que l'orthographe et certains mots ne sont plus utilisés. L'édition de 2006 des *Contes* de Perrault parues chez Le Livre de Poche bénéficie de l'introduction, de notices et de notes rédigées par Catherine Magnien. Les interventions de l'agrégée de Lettres classiques sont nombreuses tout au long de l'ouvrage que ce soit pour donner de rapides analyses des contes les plus connus, pour expliciter un mot dont le sens a changé ou pour expliquer les clin d'œil que l'auteur fait à la vie mondaine du XVII^e siècle qui nous est inconnue. Sans ses précieuses indications, la lecture des contes auraient été autrement plus ardue.

Les éditions Sedrap ont prévu de d'ajouter à leur catalogue pour cette fin d'année la traduction de la version tombée dans le domaine public des *Contes* des Grimm. Cependant au moment

de la relecture les équipes éditoriales se sont bien rendues compte que le texte n'était pas du tout adapté au public de jeunesse qu'il avait été envisagé pour la parution. Le conte sera finalement adapté et bénéficiera d'une actualisation de son langage en interne. Un texte laissé tel quel aurait été préjudiciable et pour la maison d'édition et pour le lecteur. Ce dernier au vu de la difficulté de certains termes et tournures de phrases n'aurait pris aucun plaisir dans sa lecture, comme ce fut le cas pour l'équipe éditoriale chargée de la relecture du conte cité plus haut. De plus, à l'ère du tout numérique où le consommateur peut noter toute prestation ou commande, ce déplaisir aurait rejailli sur la réputation de la maison d'édition. Les réécritures s'avèrent donc indispensables et comme c'est le cas pour les traductions, l'éditeur en profite parfois pour faire une sélection des contes à rééditer. C'est ainsi que l'on voit se propager plus grandement certaines versions que d'autres comme c'est le cas de la version de *Cendrillon* de Perrault où les méchantes ne subissent pas de châtiment ou encore on peut observer que le conte de *Peaux d'Âne* est peu repris dans les livres pour enfants.

2. Le conte transcende les générations et les âges

2.1. Intemporalité

La mémoire a un rôle important dans la construction identitaire d'un individu ou d'une communauté. L'Homme est depuis toujours très attaché à son histoire. C'est en partie par son histoire et ses ancêtres qu'un individu se construit. Les questions existentielles restent les mêmes quelques soient les siècles qui passent et l'on peut faire remonter les contes qui y apportent des réponses aussi loin que va la mémoire d'Homme. Si le merveilleux des contes de fées est là pour émerveiller, il ne faut pas se laisser aveugler. Derrière les objets magiques et les créatures fabuleuses, le conte relate toute une réalité sociale propre à notre monde. Lutz Röhrich⁶³ explique dès 1956 dans un essai que le merveilleux dans les contes n'a rien de gratuit. Il y fait le lien entre les éléments merveilleux des contes et les croyances populaires, dont certaines ont malheureusement disparues. Le merveilleux touche rarement le héros pour plutôt se concentrer sur l'adjudants ou l'opposant, il reste ainsi très facile de s'identifier au héros. De plus les thèmes abordés dans les contes sont les mêmes thèmes intemporels dont traitent depuis toujours chansons, poèmes et histoires, écrites ou contées. Il s'agit d'amour, de famille, de richesse, de pouvoir. Les contes sont les mythes actualisés à nos sociétés, le Petit Poucet ne renvoie-t-il pas aux mythes de David et Goliath et d'Ulysse contre le Cyclope ? Ne

⁶³ Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1956.
Mémoire de master 2 Edition imprimée et numérique

pourrait-on pas voir la Belle au bois dormant comme une enfant désobéissante étant punie d'un sommeil de cent ans pour n'avoir pas écouté ses parents la mettant en garde contre les quenouilles ? Pour Maria Tatar « “Barbe-Bleue“, avec sa chambre interdite où sont enfermés les cadavres d'anciennes épouses, traite de la loyauté, de la fidélité et de la trahison conjugale, et montre que le mariage est hanté par la menace du meurtre. »⁶⁴ L'intemporalité du conte tient donc en cette fonction, cette capacité qu'il a à rester d'actualité en questionnant les valeurs et les normes de la société qui le produit.

2.2. Ce qu'apportent les contes

Des artistes comme la *mangaka* japonaise Kaori Yuki parviennent ainsi à allier la vision romantique que le public peut avoir de l'origine ou des histoires de ces contes avec des thématiques terriblement actuelles, comme elle le réalise avec brio dans mon manga *Ludwig Révolution*. Nous ne sommes pas ici dans une production de contes qui aurait pu être influencée par la société française, mais c'est un parfait exemple de l'utilisation du genre du conte pour dépeindre un malaise sociétal.



Les contes ne connaissent pas de frontières et il s'en trouve des réécritures jusqu'au Japon avec notamment le manga⁶⁵ *Ludwig Revolution* de la *mangaka* Kaori Yuki paru aux éditions Tonkam en France. L'auteur offre ici une parodie satirique des *Contes* des Grimm. Beau et intelligent, le prince Ludwig par en quête de l'épouse idéale. Ses mésaventures aux

⁶⁴ M. Tatar, « Des monstres et des magies » dans *Il était une fois les contes de fées*, op. cit., p. 229

⁶⁵ Littéralement bande-dessinée en japonais.

côté de son valet Wilhelm⁶⁶ les amèneront à côtoyer de nombreux personnages de contes de fées que la *mangaka* présente avec un traitement pour le moins étonnant. Ainsi dans cet univers sombre et gothique, Blanche-Neige est encore plus cruelle que sa mère, qui de surcroît est la Méchante Reine et non sa belle-mère, la Belle au bois dormant une fois réveillée par le baiser du prince, tombe en poussière d'avoir attendu cent ans et le Petit Chaperon rouge est une meurtrière sadique et implacable. Le public visé ici n'est clairement pas un public enfantin. Le format manga est compact, petit et facilement transportable : 11,5 x 17 cm. Les illustrations sont en noir et blanc et peuvent parfois comporter quelques pages en couleurs en début de volume. L'interprétation de l'artiste japonaise est un bon exemple de l'adaptation que peut faire une société des contes. Le thème principal ici est très clair depuis les premières pages : il s'agit de la recherche d'une épouse. C'est un thème qui aurait pu être en somme totalement banal s'il n'avait pas été traité par une artiste japonaise. Le Japon connaît en effet depuis plusieurs années ce que l'on appelle « la crise de l'amour ». Le pays connaît une chute démographique inquiétante du fait du faible taux des naissances. Sans compter les naissances, les japonais se marient de moins en moins, les japonais et les japonaises ne se comprenant plus. Le problème vient d'une évolution des mentalités de la population à deux niveaux. Le pays connaît une évolution et une émancipation de la place de la femme. Cependant dans cette société encore très traditionnelle et patriarcale, les hommes ne comprennent pas l'évolution de mentalité qui touche les femmes. Ainsi, au moment où les hommes japonais seraient disposés à fonder une famille, les femmes préfèrent se consacrer à leur carrière et une fois qu'elles sont disposées à se marier et à avoir des enfants, elles sont considérées comme étant trop vieilles, sans compter que leur statut professionnel n'est pas sans effrayer un potentiel époux⁶⁷. La seule princesse dont le prince Ludwig s'éprend est la Belle au bois dormant qui meurt lorsqu'elle est enfin réveillée. La quête inachevée du prince est un reflet de cette crise de l'amour qui frappe si durement le Japon. Quelle que soit la société ou la période, les contes restent le reflet de la société qui le produit et de ses aspirations.

2.3. Le principe de changement du conte

Autrefois la transmission orale du conte par l'intermédiaire des conteurs leur

⁶⁶ Nom donné en hommage à Wilhelm Grimm qui consacra sa vie à aux rééditions des fameux contes.

⁶⁷ La structure familiale traditionnelle japonaise est encore très patriarcale et il est bien vu par la société qu'une femme devenue mère cesse de travailler pour s'occuper des enfants en bas âge, ce que refuse de plus en plus de japonaises qui vont même jusqu'à refuser d'avoir des enfants.

permettait de toujours se transformer et se renouveler afin de ne jamais ni lasser, ni disparaître. Aujourd'hui l'hégémonie de l'écriture fixe les récits sur papier. Pourtant, la mise à l'écrit du conte n'a pas réussi à le priver de sa nature mouvante. Il se réécrit sans cesse tous les ans par de simples actualisation ou par des réécritures plus audacieuses. Le conte reste dans le cœur des lecteurs qui l'ont apprécié dans leur enfance au points de le faire découvrir à leur tour à leur enfant. Le conte se transmet ainsi de génération en génération au sein de la famille. Il n'est pas une bibliothèque d'enfant qui ne contienne pas au moins un livre de contes. Le conte sait également plaire ou séduire à nouveau l'adultes à travers une multitudes d'autres formes que celle de l'écrit. C'est ce que pourrait expliquer les multiples productions cinématographiques de ces dernières années. Si la plupart sont des films des films grand public et ont à cœur de plaire aussi bien aux enfants qu'aux parents, d'autres comme le film du réalisateur Matteo Garrone *Tale of Tales* sorti en 2014 s'adresse clairement à un public plus adulte. Ce film fantastique offre une vision de trois contes proches de leurs versions populaires qui pourrait rebuter les habitués des interprétations disneyennes. Matteo Garrone en prenant les sanglants contes de Giambattista Basile comme contes-sources, ne destine clairement pas ce film aux enfants. À travers le cinéma, le conte témoigne d'une reconquête progressive du public de l'adulte, un transfert qu'il est également possible d'observer en édition avec les contes pour jeunes adultes.

3. Un public de perdu (adulte), un public de retrouvé (*Young Adult*)

Le conte écrit a été catalogué comme étant une affaire d'enfants dès la première édition des *Contes de l'enfance et du foyer* des frères Grimm en 1812. Etrange transition pour ces contes populaires racontés traditionnellement aux veillées à l'attention des adultes. Avec l'avènement de la littérature de jeunesse, il semble bien compliquer au conte de se défaire de son image de conte pour enfants.

3.1. Le *Young Adult*

Le public des jeunes adultes, aussi appelé *Young Adults*, est un public qui fait la transition entre les jeunes lecteurs et les lecteurs adultes. D'après le sociologue et directeur de recherches au CNRS Olivier Galland l'appellation « jeunes adultes » regroupe une population âgée de 15 à 30 ans environs. Le lecteur jeune adulte est donc entre deux âges de sa vie, c'est

une période de la vie « qui va de la sortie de l'enfance à l'entrée dans le monde adulte⁶⁸. » Le public concerne dont un large panel de cible : adolescents, jeunes adultes au sens littéral et une majorité de femmes. D'après une étude menée sur le réseau social Babelio, le lectorat jeune adulte est composé à 89% de femmes. La littérature *Young Adult* est donc à classer entre la littérature pour adolescent (12-15 ans) et la littérature pour adulte.

La littérature *Young Adult* se caractérise par ses publications réalistiques, didactiques et initiatives. Le *Young Adult* se donne pour défi de parvenir à réunir les âges, les sexes et les profils. Il est en effet particulièrement ardu de trouver un sujet d'histoire capable à la fois de parler à une lycéenne et à la fois à une jeune trentenaire. Les éditeurs ont trouvé une passerelle capable de faire le lien entre les profils en la littérature fantastique et dystopique. Ainsi, les héros de telles publications sont souvent des adolescents en quête identitaire qui doivent également sauver le monde ou leur société. L'archétype du héros permet à la fois au lecteur de s'identifier à lui et instaure une distanciation nécessaire pour plaire aux différents profils. Leur quête est de celle qui transcende les générations depuis toujours. À l'instar du conte, la littérature pour jeunes adultes permet une réflexion sur l'humanité et la société, un thème qui touche tous les âges. Les publications *Young Adult* traitent certains des thèmes déjà abordés par la jeunesse, en leur donnant un traitement plus adulte. On y aborde tour à tour l'homosexualité, la maladie, le sexe, la drogue mais aussi l'amour, l'amitié ainsi que des thématiques plus traditionnelles. Les personnages y sont jeunes et l'écriture rythmée enchaîne les actions. C'est une littérature qui fait la part belle aux romans de fiction, de science-fiction et de *fantasy*. Les auteurs qui produisent cette littérature sont majoritairement des auteurs anglo-saxons, pourtant ces dernières années, on observe que le lectorat s'intéresse de plus en plus aux auteurs français tels que ceux de la saga *U4* Yves Grevet, Florence Hinckel, Vincent Villeminot et Carole Trébor.

Jeunesse	357 175	14,2%	87 367	20,7%
Eveil, petite enfance, livres illustrés, activités, albums à colorier	181 131	7,2%	51 844	12,3%
Fiction jeunesse, ado. et jeunes adultes	150 539	6,0%	30 212	7,2%
Documentaire / Encyclopédie	25 506	1,0%	5 311	1,3%

source : SNE

⁶⁸ Marie Lallouet. « Qu'est-ce qu'un jeune adulte ? » dans *La revue des livres pour enfants*, avril 2015, n°282, p.101

En 2016, les ventes réalisées par l'édition jeunesse représentent 14,2% du chiffre d'affaire des éditeurs et 21% des exemplaires vendus, ventes numériques comprises. Comme le montre le tableau ci-dessus, près de la moitié de ce chiffre d'affaire est réalisé par le secteur de la littérature pour jeunes adultes. Bien qu'étant une littérature intermédiaire entre l'enfant et l'adulte, le *Young Adult*, comme le conte, reste sous la coupe de la littérature de jeunesse. En librairie, c'est d'ailleurs accolé aux livres pour petits ou jeunes adolescent qu'on la trouve. Bien que l'on pourrait souhaiter que la littérature pour jeune adulte prenne son envol et quitte le nid de la jeunesse, cette association n'est pas pour desservir le conte. Cette classification permet au conte de suivre le lecteur dans les différentes phases de sa vie, son discours évoluant en même temps que le lecteur. Et qui sait si d'ici quelques années, le conte ne s'installera-t-il pas sans le moindre problème sur les étagères des rayons de romans pour adultes ?

Conclusion

À la question « pourquoi continuer à publier des contes ? » il serait tentant de répondre par cette citation d'Olivier Piffaut : « (...) si le conte nous parle des origines et du passé, c'est d'abord à nous-même qu'il parle, individus, qui en sommes le sujet, et cette universalité sonne comme un message partagé par l'humanité entière.⁶⁹ » L'auteur montre ici toute l'ambivalence du conte. À la fois en lien avec la tradition et les préoccupations contemporaines des sociétés. Des préoccupations que l'éditeur français se charge de retranscrire dans ses publications. La portée pédagogique des contes ne se limite pas à l'enfant. À travers les *Youg Adults*, elle touche un public plus large et pousse à la réflexion sur notre société, à l'image de la littérature de dystopie. Ainsi l'ouvrage des éditions Hachette *Deep Blue* pousse le lecteur à avoir une réflexion écologique sur le monde. À travers la créature maléfique l'héroïne doit en réalité affronter la pollution qui frappe nos océans et nos mers. Les contes de jeunesse sont le résultat de réécritures instiguées en grande partie par les évolutions de la mentalité et des mœurs de la société, mises en pratique par l'édition française. De plus, même les auteurs classiques modifiaient sans le moindre soucis les contes populaires, pourquoi ne pas continuer à suivre leur exemple ? Si au fil des réécritures, le conte populaire perd un peu de sa substance, ce n'est que pour mieux s'adapter à la société qui le produit et au public qu'il vise.

⁶⁹ O. Piffaut, « Origines et universalité du conte merveilleux » dans *Il était une fois le conte*, Paris : Fayard, 1992, p. 33

Troisième partie : Le projet éditorial

Chapitre 1 : Présentation de la maison d'édition

1. Les éditions Bragelonne

Les éditions Bragelonne ont été fondées le 1^{er} avril 2000 par Stéphane Marsan et Alain Névant⁷⁰. La maison d'édition indépendante s'est très vite spécialisée dans la littérature de l'imaginaire. Ses genres de prédilection sont la Fantasy, la science-fiction et le fantastique.

Le secteur Fantasy très fourni du catalogue regroupe aussi bien des classiques que des romans de David Gemmell, Terry Goodkind, Raymon E. Feist, ou Terry Brooks. Mais aussi de jeunes auteurs tels que Trudi Canavan, Fiona McIntosh, Peter V. Brett, Patrick Rothfuss, Brent Weeks, Col Buchanan. Le grand nombre d'auteurs anglo-saxons au catalogue s'explique par le fait que la maison d'édition a été créée avec l'ambition de les faire connaître au public francophone. Cependant, le catalogue compte de plus en plus d'auteurs francophones tels que Julia Verlanger, Ange, Pierre Pevel ou encore Henri Levenbruck. Le genre dominant est de loin le roman, qu'il soit autonome ou le plus souvent sous forme de saga. La maison compte également plus rarement des ouvrages universitaires.

Le catalogue se divise en deux collections : Bragelonne SF et L'Ombre de Bragelonne. La maison d'édition possède aussi deux labels : Milady qui regroupe des livres de poche et des bandes dessinées et Castelmores dont les ouvrages sont plutôt destinés aux lecteurs adolescents et jeunes adultes.

Le succès de Bragelonne vient du soin qu'elle apporte à la promotion et à la distribution de ses livres (grands formats, couverture attrayantes, placement en librairie, création de la SARL partenaire fantasy.fr) et au succès des auteurs anglo-saxons que la maison d'édition fait connaître.

À la fin de l'année 2014, le rythme de parution de Bragelonne se porte à plus de 70 ouvrages parus par an (pour la collection principale, autant pour les autres). Le catalogue

⁷⁰ Stéphane Marsan est l'actuel directeur éditorial et littéraire de la maison d'édition et Alain Névant en est le gérant.

dépasse les 1600 titres⁷¹. La répartition s'effectue ainsi 50% pour Bragelonne et 50% pour le label Milady, en regroupant les sous-collections et en intégrant les 5% de Castelmor qui cible la jeunesse.

2. La collection

2.1. Création de la collection

La collection Back2story, a pour projet de présenter au lecteur des livres-objets de qualité à un prix raisonnable, pratique dont sont coutumières les éditions Bragelonne. La collection a pour but de moderniser le genre du conte, de mieux le faire connaître dans ses versions peu répandues.

En ciblant un public *Young Adult*, la collection amorcera le premier pas dans la réconciliation du conte avec son public originel : l'adulte. Les contes étant de perpétuelles réécritures, l'histoire se rapprochera des premiers contes rapportés et souvent cruels. C'est un style qui s'avère être particulièrement en vogue pour le segment du marché que représentent les *Young Adult* quand on le compare au succès de la trilogie des *Hunger Game* dont l'histoire est particulièrement macabre. Dans cette optique, la réécriture de *La Belle au bois dormant* prendra comme conte-source celui écrit par Charles Perrault en 1697. Le lecteur sera surpris de voir que la conclusion traditionnelle du conte-source des Grimm, plus répandu, ne sera pas la conclusion du présent roman. Afin de se démarquer des nombreuses publications de contes qui sortent tous les ans, l'accent sera mis sur ces les versions méconnues de contes célèbres. L'utilisation de titres et d'iconographie connus permettra d'attirer et de mieux surprendre le lecteur. La collection se dotera d'autres réécritures de contes, chacune produites par un auteur différent afin de bénéficier d'un maximum d'interprétations différentes des contes. La réécriture qui suivra celle de *La Belle au bois dormant* sera une réécriture du conte du *Petit Chaperon rouge* en adoptant comme conte-source toujours celui de Perrault. À la fin du conte, l'héroïne est dévorée par le loup et ne sera pas sauvée par le chasseur comme dans le conte des frères Grimm. En choisissant telle une fin, cette adaptation du *Petit Chaperon rouge* en roman montre la volonté de s'éloigner des *happy ends* devenues classiques dans les livres de contes pour enfants. C'est également la version la moins connue de l'histoire du célèbre chaperon. En commençant ainsi avec des contes connus, même si ce n'est pas le cas des versions traitées, la collection pourra mettre en avant par la suite des contes qui le sont dans

⁷¹ Wikipédia [en ligne]. Dernière modification : 25 août 2017 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Bragelonne>

une moindre mesure comme c'est le cas par exemple pour celui des *Six Cygnes*. En jouant sur l'aspect des couvertures des livres, en faisant de beaux livres-objets la collection saura susciter l'envie des lecteurs de la posséder dans son intégralité. Les deux différents axes de la collection sont un atout : elle joue sur l'affectif que suscite certains contes chez le lecteur pour mieux le séduire et le surprendre.

Le parti a été pris de ne pas opérer de classification d'âge pour les publications de la collection. Le genre du conte a suffisamment fait les frais d'une telle pratique en le séparant de son public original. De plus, une telle séparation pourrait s'avérer préjudiciable : un adolescent pourrait se sentir peu invité à lire un ouvrage à destination d'un trentenaire, et la réciproque est d'autant plus vraie.

2.2. Nom et logo

Pour le nom du logo, le choix s'est porté sur un nom de langue anglaise, très populaire auprès des jeunes adultes et ayant l'avantage de proposer une terminologie de mots plus courts qu'en langue française. De plus, ce choix s'inscrit dans la logique de la politique éditoriale des éditions Bragelonne qui accorde une place importante à la langue anglo-saxonne. De « storyback », nous nous sommes tournés vers « backtostory » pour finalement nous arrêter sur « back2story » pour plus correspondre à l'esthétique des jeunes adultes. L'expression *back to story* dont est dérivé le nom de la collection signifie en français « retour à l'histoire ». Cela renvoie à la volonté de la collection à faire découvrir les contes peu connus et les versions laissées de côté par les différentes réécritures de contes célèbres.

Pour ce qui concerne le logo, plusieurs designs ont été envisagés. Le but est de faire comprendre dès le logo de la collection que le lecteur n'aura pas affaire aux contes de fées qu'il connaît si bien et certainement pas aux *happy ends* qui les caractérisent. Pour commencer, l'idée d'un logo reprenant le personnage du Grand Méchant Loup nous est venue. Une tête de loup de profil tenant dans sa gueule le chaperon rouge de la fillette qu'il vient de dévorer. Le logo se composerait de deux couleurs : le noir du loup et le rouge du chaperon. Ce design renverrait à la version peu reprise de la version de Perrault du *Petit Chaperon rouge* et surtout à une vision plus sombre des contes. Le second logo est la représentation d'une baguette magique brisée, montrant bien que l'accent sera mis dans les textes sélectionnés sur une interprétation plus sombre des récits.

Chapitre 2 : Définition du projet

1. Le choix du conte : *La Belle au bois dormant* de Perrault

Les contes fascinent depuis toujours, aussi bien les grands que les plus petits. Ils offrent cela de merveilleux qu'ils réussissent à suivre le lecteur dans les différentes phases de sa vie, lui offrant durant ces différentes étapes un niveau de lecture différent du même récit.

La version la plus connue du conte de *La Belle au bois dormant* est sans conteste celle qu'offrent les frères Grimm. C'est d'ailleurs cette version-ci qui sera maintes fois reprise et adaptée au cinéma, comme le fera Walt Disney dans son film d'animation de 1959. Le conte s'achève sur le réveil de la princesse par le prince au bout d'un sommeil long de cent ans. Même l'adaptation, allègrement modifiée, du réalisateur Robert Stromberg en 2014 *Maléfique*, ne se poursuit guère plus loin que le réveil d'Aurore. *Maléfique* a tout juste le temps de défier le père de la princesse et d'asseoir sa protégée sur le trône. Il ne sera pas question dans la présente collection de reprendre le si célèbre conte-source des Grimm. Cette nouvelle collection a pour vocation de faire connaître au public des versions plus méconnues des contes, afin d'aiguiser leur curiosité et leur intérêt pour ces contes peu à peu tombés dans un oubli relatif. Au conte-source des Grimm donc sera préféré celui de Charles Perrault. Il diffère du conte allemand dans le fait qu'une fois la princesse réveillée, le récit n'en est en réalité qu'à la moitié. Cette seconde partie est peu connue. Le Prince et la Princesse vivent heureux ensemble pendant deux années durant lesquelles le couple a eu deux beaux enfants : une fille du nom d'Aurore et un fil, appelé Jour. À l'annonce de la mort de son père, le Prince retourne dans son château avec sa famille. Au bout de quelques temps, le prince, maintenant roi, se voit contraint de partir à la guerre et laisse sa famille aux bons soins de sa mère. Cependant, cette dernière s'avère être une ogresse et elle ne tarde pas à réclamer soir après soir à son Maître d'Hôtel de lui servir au dîner ses petits-enfants. Le Maître d'Hôtel de la Reine ne pouvant se résoudre à tuer la Princesse et ses enfants, sert plutôt à sa souveraine un agneau et un chevreau à la place de ses petits-enfants. Pour protéger les enfants de l'Ogresse, il les confie à sa femme qui les cache dans une cabane au fond de la basse-cour. Quand

finalement la Reine exige qu'on lui serve au dîner sa bru, le Maître d'Hôtel cache la Princesse avec ses enfants et il accommode une biche pour la souveraine. Heureuse de son méfait, elle prépare déjà le mensonge qui expliquera à son fils la disparition de sa famille. Un soir, alors qu'elle se promène dans les haute et basse-cour elle reconnaît les pleurs de son petit-fils. Folle de rage elle prépare une cuve remplie de serpents, crapauds et autres créatures venimeuses afin d'y jeter la Princesse, ses enfants, le Maître d'Hôtel et sa femme. Le Roi rentre finalement de la guerre au moment où la Reine allait exécuter sa sentence. Enragée de voir ses plans compromis, la Reine se jette la tête la première dans la cuve et meurt dévorée par les créatures qu'elle y avait fait mettre.

On ne saurait parler ici de véritable fin heureuse, compte tenu du suicide de la Reine Ogresse. Il sera intéressant de développer cette seconde partie du récit en mettant l'accent sur les manigances que mettront en œuvre la Reine Mère et la Princesse pour chacune parvenir à ses fins, macabres ou salutaires. La personnalité de la Princesse sera développée, passant de l'apparente naïveté de l'enfant de la première partie du récit à la force de caractère qui lui sera indispensable pour réussir à protéger ses enfants. Le lecteur pourra ainsi prendre conscience de l'évolution de la princesse en reine, de l'enfant en femme forte. Un thème très en vogue ces dernières années avec la multiplication aussi bien dans la littérature que dans l'industrie cinématographique de personnages féminins forts, tels que Katniss Everdeen dans la saga dystopique *Hunger Games*, ou Maléfique dans son film éponyme. Pour rester dans le thème du conte, citons dans le film *Le Chasseur et la reine des glaces* les personnages de Freya, Reine des Neiges et Ravenna, la Méchante Reine. Cette mise en avant de la personnalité de la Princesse amènera obligatoirement l'auteur à prendre certaine liberté avec le conte-source. Ainsi, le rôle du Maître d'Hôtel de la Reine dans la protection de la Princesse et de ses enfants sera amoindri sans être totalement occulté.

2. Le Public

Le public des jeunes adultes regroupe une population âgée de 18 à 30 ans. Ce sont des personnes qui ne sont pas encore entrées dans le monde des adultes à proprement parler. De longues études peuvent en effet retarder l'arrivée dans le monde du travail et l'autre caractéristique de ce public est qu'il repousse le moment de fonder une famille. Ce sont ces deux points qui caractérisent le public dit adulte. Cette définition du public des jeunes adultes

met en lumière le fait que c'est un lectorat qui dispose de moyens financiers limités, d'où la nécessité de penser une collection au prix abordable. De plus, pour que l'œuvre parle au public *Young Adult*, il est primordial de rapprocher l'âge des personnages de celui de la tranche d'âge visée, ici les 15-30 ans. Le plus souvent, les héros sont des adolescents qui au fur et à mesure des sagas finissent par devenir de jeunes adultes, à l'image de leur public.

À l'origine, le conte n'était pas destiné à un public enfantin. Avec les jeunes adultes, le conte peut amorcer sa reconquête du public adulte. Ce qui nous intéresse dans cette collection ce ne sont pas les versions assagies et édulcorées des contes mais bien leurs essences plus sombres et plus violentes. En les adaptant à un public de jeunes adultes, le but de la collection est de montrer que le conte ne dépéri pas, comme l'avaient présagé les folkloristes et les ethnologues du XX^e siècle, mais qu'il reste au contraire intemporel et encore et toujours capable de s'adapter.

La collection « back2story » prend le parti et le pari de porter à la publication des textes qui sont connus pour avoir été boudés des éditeurs, des auteurs et pour finir du public. Pourquoi dans ce cas se borner à éditer de tels textes, si ce n'est pour se tirer une balle dans le pied ? La réponse à cette question se trouve dans les raisons du désamour du public pour ces textes. Parce que ce serait donner un nouveau souffle à ces textes malaimés certes, mais malaimés par le public jeunesse ! Ils sont sanglants, cruels, sombres, ils font ressortir les aspects les plus noirs des sociétés et des hommes. Mais n'est-ce pas là tout ce qui plaît à ce nouveau public plébiscité ces dernières années qu'est le *Young Adult* ? On retrouve en effet dans le conte tout ce qui pourrait lui plaire. Attention toutefois, nous ne parlons pas de n'importe quelles versions de contes, mais bien de celles qui sont proches des contes populaires oraux, des récits qui étaient véritablement destinés aux adultes.

3. Le Genre

Une des évolutions du genre du conte lui-même est la *fantasy*. Elle s'est développée à partir du conte en Angleterre à partir de la seconde moitié de l'ère victorienne. La *fantasy* et le conte sont deux genres littéraires très proches l'un de l'autre. La distinction qu'il faut en faire est d'ordre purement littéraire car la *fantasy* anglo-saxonne est en réalité une émanation moderne du conte. La *fantasy* dispose d'une intrigue plus complexe et elle développe

d'avantage ses personnages, leur donnant ainsi plus de profondeur, là où dans les contes le héros se limite à un stéréotype. Un des exemples contemporains le plus parlant reste *Harry Potter* de J.K.K. Rowling. On y trouve beaucoup de caractéristiques et d'étapes du conte : un manque ou méfait originel, présence d'adjuvants et d'opposants, respectivement en les personnages de Dumbledore dans le rôle du Parrain le bon sorcier et Voldemort dans le rôle de l'antagoniste, d'objets magique, etc. Ainsi les adaptations de contes en romans et les contes contemporains comme *Le Seigneur des Anneaux* de Tolkien ou encore *Harry Potter* sont des contes de par leurs structures narratives. Le développement que les auteurs ont offert aux intrigues ainsi qu'aux personnages les classent également dans le genre de la *fantasy*. La collection « back2story » en suivant le même schéma et quelque part l'évolution naturelle du conte, s'encre également à la fois dans le genre du conte et de la *fantasy*.

4. La forme

Comme nous l'avons vu précédemment, le public des jeunes adultes doit être envisagé comme un public aux moyens limités. C'est une contrainte incontournable à l'élaboration de la forme et du format du projet. Pour commencer, les ouvrages grands formats (environ 16 x 23 cm) présents sur le marché ont un prix approximatif de 20€, ce qui semble dans le cadre de ce projet un peu cher. À l'inverse le format de livre de poche (11 x 18 cm) reste très attractif avec son prix oscillant de 6 à 10€. Cependant, ce format ne correspond pas à la volonté de faire du projet un beau livre-objet. La troisième solution reste le format intermédiaire : 14 x 21 cm proposé aux alentours de 15€. La force des éditions Bragelonne est de pouvoir proposer dans sa collection Star des ouvrages grands formats à un prix avoisinant celui du format intermédiaire. Nous opterons donc pour le même format dont est familière la maison d'édition à savoir le 15,5 x 22 cm et pour son prix de 16,90€. Le but n'est pas de proposer au lecteur un ouvrage qu'il pourra transporter facilement avec lui mais bien un livre objet qui aura par la qualité de sa fabrication, une place de choix dans la bibliothèque.

Afin d'immerger le lecteur dans l'univers du livre, ce dernier devra prendre l'apparence d'un vieux livre, à la limite de l'image du grimoire véhiculée par la pop culture. Pour des raisons économiques, la couverture ne sera pas cartonnée mais en similicuir souple gaufrée et dorée au niveau des titres, nom d'auteur, illustration et logos pour lui donner plus de cachet. Les pages intérieures seront massicotées de manière à donner l'impression que les

pages ont été déchirées et abîmées par le temps.

5. La fabrication

Le but du projet étant de simuler de vieux livres des histoires originelles des contes, le choix de la forme des ouvrages s'est porté l'imitation d'un vieux grimoire. Pour rester au plus proche de l'image de ces grands recueils véhiculée par la pop culture, le livre sera fabriqué au format 15,5 x 22 cm.

Afin de respecter une certaine continuité et une cohérence des ouvrages au sein même de la maison d'édition, le choix du papier de la couverture du projet sera le même papier simili cuir utilisé pour des romans comme le roman de Raymond E. Feist *Magicien*. La couleur diffèrera pour chaque titre afin de rester au plus près de l'ambiance développée dans chaque publication. Si d'aventure l'utilisation d'un tel papier s'avérait trop coûteuse, nous opterons pour le papier Keaykolour de 300g/m² à la finition gaufrage moiré. L'impression se fera en quadrichromie sur le recto seulement. En terme de façonnage les différents éléments composant la couverture comme le titre, le nom de l'auteur, le logo de la maison d'édition et l'illustration seront gaufrés et dorés afin de donner plus de cachet à l'ouvrage.

Le papier ayant retenu notre attention pour l'intérieur de l'ouvrage est le papier couché classique Ideal Premier ivoire. Son grammage de 140g/m² lui offrira une bonne et sa couleur ivoire permettra d'immerger un peu plus le lecteur dans le récit. Pour accentuer le côté grimoire du livre, les pages seront massicotées de manière donner l'illusion que les pages sont tellement anciennes qu'elles en sont déchirées. L'impression se fera en noir et blanc en recto et verso.

Le nombre moyen de tirages d'un ouvrage en France est de 5 000 exemplaires pour une vente estimée à environs 3 300 exemplaires. Dans le cadre de la première publication de cette nouvelle collection c'est à ce nombre que nous nous en tiendrons. Nous prévoyons de potentiellement réimprimer le titre en fonction du succès des suites et notamment au moment de Noël 2018 afin de prévoir suffisamment de titres pour concevoir les coffrets dont nous parlerons plus longuement par la suite.

Chapitre 3 :

1. Contexte édito

La maison d'édition a été créée avec comme première intention de faire connaître au public français les auteurs anglo-saxons. C'est une démarche qui se justifie par le fait que ces mêmes auteurs étaient alors les pionniers en termes de *fantasy* et de science-fiction. Le catalogue se compose d'ailleurs d'une grande majorité de ces auteurs. Pourtant depuis quelques années, la maison d'édition s'emploie à valoriser de plus en plus d'auteurs français. Dans la continuité de cette politique éditoriale, le choix des auteurs de la collection « back2story » se fera exclusivement sur des auteurs français.

À travers sa collection « Bragelonne Classic », la maison d'édition tend à faire connaître aux lecteurs les grands classiques de ses genres de prédilection. C'est dans la continuité de cette pensée que sera mise en place la collection « back2story ». L'éditeur est réputé dans le monde de l'édition pour ses parutions touchant aussi bien à la *fantasy* qu'à la science-fiction. La cible de lecteurs est aussi bien composée par un public de jeunes adultes, très associés aux deux genres, que d'un public adulte. Les ouvrages de la nouvelle collection bénéficieront ainsi de l'assise solide que possède Bragelonne dans l'environnement éditorial pour en défendre au mieux les titres.

2. Etat de la concurrence

Afin d'éprouver les choix faits quand au projet éditorial de l'adaptation du genre du conte à un public de jeunes adultes, une étude de concurrence a été réalisée afin de mettre en lumière les forces et les faiblesses du genre. Cette analyse permettra d'apprendre des publications qui se trouvent déjà sur le marché, de comprendre les raisons de leurs succès et de ce qui pourrait freiner leur diffusion auprès des lecteurs. Pour cela, ont été analysées les publications de cinq maisons d'édition : Magic Mirror, Hachette, PKJ, Du Masque et Robert Laffont.



Ronces blanches et roses rouges de Leatitia Arnould est une réécriture du conte original des frères Grimm *Blanche-Neige et Rose-Rouge*. L'histoire raconte les aventures de Sirona et d'Eloane deux jeunes orphelines amnésiques qui vivent chez une étrange dame nommée Withecombe. La vie des jeunes filles bascule le jour où l'aînée, Sirona, se voit être fiancée de force à un inconnu. Elle s'enfuit par une froide nuit d'hiver en promettant à sa jeune sœur de revenir la chercher. On retrouve dans le roman des lieux qui sont chers au genre du conte. Sirona quitte la chaumière, le foyer parental, pour s'enfoncer dans une forêt inquiétante peuplée de créatures sauvage, pour afin arriver dans un château enchanteur où la jeune fille oublie jusqu'à même la raison de sa venue. L'auteur parvient sans problème à recréer cet enchainement des actions caractéristiques du conte, tout en instaurant une ambiance oppressante. En fin d'ouvrage, on trouve le conte original, qui permet au lecteur de le découvrir et de saisir jusqu'à quel point l'auteur est allé dans sa réécriture. C'est sans aucun doute un des avantages du roman.

Ce que murmure la mer de Claire Carabas est cette fois-ci une réécriture du conte bien connu d'Andersen *La Petite Sirène*. La narration se fait à deux voix : celle de la sirène et celle de son amant. Le livre n'étant pas encore sorti en librairie, voici le résumé qu'en donnent les éditions Magic Mirror sur leur site :

« “Je quitte mon monde, une fois de plus, pour aller à la rencontre du vôtre.
Je m'approche des lumières qui ceinturent vos rivages.

Je respire l'odeur de votre terre, de vos plantes et de vos feux.

Je longe vos côtes. Je peux nager longtemps.

Inlassable, je fends l'eau. Je cherche ce chant à nul autre pareil.

Ce chant que les femmes adressent à leurs hommes perdus. “

L'histoire de la sirène qui aimait l'homme n'a pas d'âge, l'impossibilité de cette pulsion se noue à la manière des grandes tragédies et étouffe inexorablement l'héroïne.

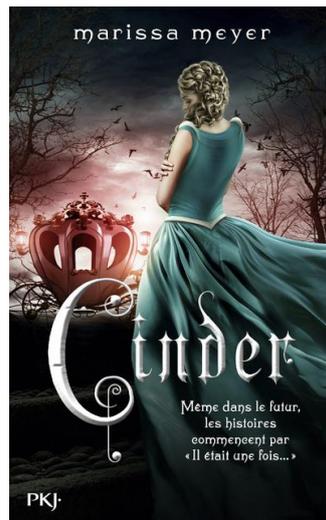
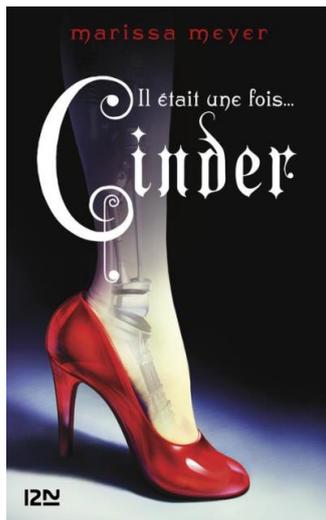
Pourtant quand Galathée aperçoit Yvon, solitaire sur son bateau à voiles, l'amour la foudroie et la pousse à toutes les folies.

Eperdue, désespérée, animée par un espoir aveugle, elle parvient à se faire une place dans la vie du jeune marin, mais qu'en est-il de son cœur ? »

On retrouve une certaine cohérence dans ces deux couvertures de romans pourtant de deux collections différentes. La prédominance est donnée à l'alliance d'un bleu clair et d'un rouge tirant légèrement sur le rose. Les couleurs sont douces et donnent une certaine innocence aux couvertures. Une innocence contre balancée par la présence assez forte du noir, les ronces pour *Ronces blanches et roses rouges* et les cheveux de la sirène de *Ce que murmure la mer* qui ne sont pas sans rappeler les tentacules d'une certaine Ursula, sorcière des mers du film d'animation *La Petite Sirène* de Walt Disney sorti en 1989. Le choix de l'illustration et la douceur des designs tendraient à plus attirer un public féminin qu'un public masculin qui pourrait se trouver rebuté par cet aspect très poupée du dessin. La collection « Enchanted » où prend place le roman *Ce que murmure la mer* fait la part belle au côté romantique des intrigues et cela s'en ressent dès la couverture avec la position lascive de la sirène. Sur la couverture de *Ronces blanches et roses rouges*, le personnage nous tourne le dos pour découvrir un château en arrière plan, exactement comme la collection « Forgotten » a pour vocation de faire découvrir ou redécouvrir certains contes peu connus.

Les ouvrages de la collection Magic Mirror constituent le plus gros concurrent du projet éditorial.

Broché – 18€



Il était une fois Cinder (2013), *Cinder* (2013), *Scarlet* (2013) de Marissa Meyer aux éditions PKJ.

Marissa Meyer place sa réécriture du conte de Cendrillon dans un futur lointain. La Terre a connu la Quatrième Guerre Mondiale qui a donné lieu à une réorganisation de la société. La Communauté a désormais pour but de prévenir tout nouveau conflit et d'assurer à l'humanité un monde meilleur. Cinder n'est pas une jeune fille comme les autres, c'est une cyborg. Elle vit avec sa belle-mère et ses belles-sœurs qui s'avèrent être loin d'être agréables et faciles à vivre. Cinder est une mécanicienne de talent dont la vie bascule le jour où le prince Kai lui demande de réparer son android. Il serait détenteur d'informations vitales pour l'avenir de la Communauté.

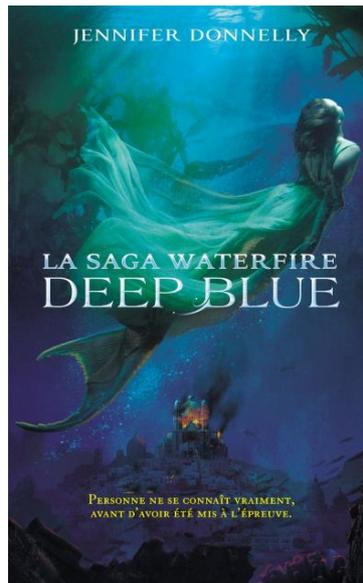
Dans sa saga les *Chroniques lunaires*, Marissa Meyer réécrit de grands contes bien connus tels que *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Raiponce* ou encore *Blanche-Neige*. Cette saga est un exemple de l'actualisation des contes. L'auteur les transpose à un monde futuriste où vivent ensemble humains, cyborgs et androïdes. Le thème central est la quête identitaire de l'héroïne qui parce qu'ayant été frappé par la peste qui a ravagé une grande partie de la population ne voit contrainte de devenir une cyborg pour survivre. Cependant, bien qu'étant à la base humains, les cyborgs sont méprisés par la société. L'auteur a su en transposant le genre du conte à celui de la science-fiction garder et explorer des thèmes chers au conte.



Cress (2014), *Winter* (2016), *Levana* (2015).

Les différentes couvertures de la saga jouent sur les représentations que tout un chacun se fait des contes. Les titres en eux-mêmes ne sont pas forcément évocateurs de l'influence que les contes anciens ont sur l'intrigue et sur l'univers. Les couvertures reprennent des représentations particulièrement connues dans la pop culture. *Cinder* est le premier tome de la saga à être paru. Sur sa couverture se trouve une jeune femme blonde de dos vêtue d'une robe vert d'eau. En arrière se distingue un carrosse rococo. Le renvoi à l'adaptation cinématographique de *Cendrillon* par Walt Disney en 19 est flagrante. C'est une pratique qui marche et qui attire définitivement le regard. Le lecteur pense être en terrain connu jusqu'au moment où il jette un œil à la quatrième de couverture pour découvrir que l'histoire se passe dans un monde futuriste et que Cinder est en réalité un android. *Cress* et *Winter* sont également très facilement reconnaissables comme étant de nouvelles Raiponce et Blanche-Neige.

Broché – 17,90€



Deep Blue de Jennifer Donnelly aux éditions Hachette.

L'histoire de *Deep Blue* commence le jour du mariage de Serafina, sirène et princesse de Miromara. Alors que ce devrait être le plus beau jour de sa vie, elle est tourmentée par d'horribles cauchemars et des ennemis attaquent son peuple pendant la cérémonie. Séparée des siens, elle entame un périple qui la poussera, elle et ses amies, à tenter de sauver son monde et le nôtre.

Jennifer Donnelly nous livre ici une réécriture du conte de la *Petite sirène* d'Andersen en reprenant les structures phares qui caractérise le genre du conte. L'histoire est le parcours initiatique de la jeune héroïne qui l'amènera à passer de l'enfance à l'âge adulte. Elle affronte une entité maléfique légendaire responsable de la disparition de l'Atlantide. Au conte, l'auteur mêle les légendes. Le récit est rythmé et les actions s'enchaînent. Le monde aquatique est particulièrement bien travaillé, facilitant grandement l'immersion du lecteur. Jennifer Donnelly dresse le portrait d'une adolescente sortant de l'enfance et que le lecteur verra mûrir au fil des pages.

La scène dépeinte par la première de couverture n'est pas sans rappeler une scène du film d'animation *La Petite Sirène* des studios Disney. Un choix astucieux puisqu'en trouvant un écho dans l'inconscient du lecteur, cette couverture aura d'autant plus de chance de l'attirer. Les jeux de lumières et de couleurs donnent à l'image un côté romantique qui saura sans trop de difficulté plaire à un lectorat féminin. Et très certainement, effrayer les lecteurs masculins. L'histoire mettant majoritairement en avant des personnages féminins, la

couverture reste cohérente avec son récit.

Broché - 15,90€



Red Queen, Glass Sword et King's Cage de Victoria Aveyard aux éditions Du masque.

Mare Barrow vit dans un monde où la couleur du sang définit la condition sociale de chacun. La société est divisée en deux classes les Argentés, qui dirigent la société et qui sont pourvus de pouvoirs étonnants, et les Rouges. L'héroïne est une Rouge de 17 ans issue d'une famille pauvre vivant de menus larcins. Le jour où elle découvre qu'elle possède des pouvoirs magiques elle est enfermée dans une tour du château et elle est fiancée au prince Maven. L'auteur propose ici une trilogie mêlant dystopie et merveilleux. Mare est une héroïne forte et fragile à la fois qui cherche sa place dans une société inégalitaire. Une société qui n'est pas sans rappeler la fraction que les contes imposent aux riches et aux pauvres, aux bons et aux méchants. Sans parler de la tour dans laquelle l'héroïne est séquestrée qui rappelle étrangement celle du conte de *Raiponce*.

C'est une traduction publiée par la maison d'édition du Masque en 2015 et qui comprend quatre tomes : *Red Queen*, *Glass Sword* (2016), *King's Cage* (2017) et dont le dernier tome est prévu pour 2018. C'est un livre broché vendu au prix de 18€. Les références aux contes dans la saga très subtiles. C'est pourquoi l'ouvrage de Victoria Aveyard n'entre pas en concurrence directe avec le projet éditorial.

Les couvertures de la trilogie sont minimalistes et mettent en avant trois couronnes différentes. Ces trois objets montrent bien qu'il sera ici question de jeux de pouvoir, allons plus loin en avançant qu'il s'agira également d'une histoire de femmes puisque que les couronnes sont plus proches du modèle du diadème. L'alliance des couleurs de la couverture du premier tome rappelle énormément les couleurs qui sont dévolues à Blanche-Neige : cheveux noir comme l'ébène, peau blanche comme la neige et lèvres rouges comme le sang. L'association se fait inconsciemment chez le lecteur. Le sang montre naturellement la violence dont pourra faire preuve l'intrigue.



La sirène de Kiera Cass aux éditions Robert Laffont.

Les mers et toutes les créatures aquatiques ont un maître : l'Océan. Kahlen est à la suite d'un pacte avec l'Océan devenue une sirène et comme toutes ses semblables, elle sert son maître en poussant les hommes à la noyade grâce à sa voix qui envoûte quiconque a le malheur de l'entendre. Tout son monde change le jour où elle rencontre Akinli, un homme qui semble incarner tout ce que la sirène a toujours rêvé. Ils braveront les dangers pour espérer pouvoir vivre leur amour.

Le roman de Kiera Cass reprend plusieurs contes, mythes et légendes de la sirène pour construire son intrigue. On y retrouve les sirènes d'Ulysse qui charment les marins par leurs voix ensorcelantes jusqu'à causer leur mort. Créature dangereuse, Kahlen n'en tombera pas moins amoureuse d'un homme tout comme la Petite Sirène du conte d'Andersen s'éprend de

son prince. Cette adaptation de *La Petite Sirène* est un best-seller aux Etats-Unis et il est même question de bientôt l'adapter au cinéma. Cependant un des manques flagrants du récit est le peu d'action qu'il propose, alors que c'est une des caractéristiques du conte, et la trop grande introspection du personnage tout au long du roman qui peut agacer.

Encore une fois, l'éditeur a fait le choix de cibler en priorité un public féminin. Le visuel de la couverture donne donc à voir une femme femme de dos vêtue d'une robe digne d'une princesse. On suppose qu'il s'agit ici de l'héroïne, Kahlen. Le choix de la police de titres est intéressant car il montre une fois de plus que les éditeurs jouent sur l'affectif et sur le connu pour attirer les lecteurs. Cette police est en effet très proche de celle utilisée sur l'affiche du film d'animation de *La Petite Sirène* des Studios Disney.

Broché – 17,90€

Conclusions de l'étude de la concurrence

La plupart des ouvrages présentés dans cette étude de la concurrence sont des adaptations en roman de réécritures de contes. Hormis les romans de la maison d'édition Magic Mirror, les autres n'ont pas pour vocation faire découvrir ou redécouvrir les différentes versions de contes et les contes peu connus. Il est indéniable que nous nous retrouvons dans la politique éditoriale de la maison d'édition Magic Mirror. Cependant, là où la concurrence se contente de faire connaître des contes peu connus, la collection « back2story » souhaite aller encore plus loin en choisissant de valoriser des contes-sources qui n'ont pas autant su plaire au public que certains autres contes fameux. Il est à noter également que les maisons d'édition ont parfaitement intégrées que 80% du lectorat de jeunes adultes sont des femmes et c'est elles qui sont particulièrement visées par les visuels des couvertures. C'est à se demander si certains lecteurs masculins ne se trouveraient pas quelque peu rebutés par des couvertures parfois très « girly ». C'est pourquoi nous essaierons à travers notre couverture de toucher de façon égale un public aussi bien masculin que féminin en optant pour un design proche de la vision que donne la pop culture du grimoire, ne lésant ainsi aucun type de lecteur. Cette étude de la concurrence nous conforte également dans le choix du prix du projet puisqu'aucun des ouvrages cités n'excède les 18€.

3. Réalisation du projet

3.1. Charte graphique de la couverture

La visée du public se fait dans un premier temps par le visuel de la couverture. L'étude de concurrence a montrée que les visuels les plus utilisées et les plus percutants sont ceux qui parlent au public *Young Adult* en lui renvoyant des codes qui lui sont identifiables, issus idéalement de la pop culture. Contrairement à la maison d'édition Magic Mirror, la politique éditoriale de la collection ne visera pas majoritairement un public féminin. Dans cette optique, la charte graphique des couvertures s'orientera vers une couverture sobre en matière d'illustration. Chaque ouvrage étant un conte que redécouvre le lecteur après avoir été oublié et/ou négligé pendant longtemps, l'aspect du livre sera comparable à celui d'un vieux grimoire.

3.2. Charte graphique l'intérieur

Au même titre que la couverture, la mise en page intérieure de l'ouvrage participe à la création de l'identité de la collection. Bien que le choix ce soit porté sur le grand format, une police trop grande poserait un problème d'infantilisation du lecteur qui pourrait s'avérer préjudiciable à la réception de la collection.

Le sondage a montré que le public représentatif des *Young Adult* estimait en majorité que l'illustration n'était pas indispensable au conte. Et bien que l'ayant un temps envisagé comme frontispice à chaque début de chapitre, l'illustration est peut-être encore trop associée à un jeune public. Son utilisation à l'intérieur du roman pourrait s'avérer préjudiciable au ciblage du public.

La police envisagée pour composer le texte courant du roman est la police Garamond très utilisée dans la mise en page de romans pour le confort de lecture qu'elle offre.

Je suis un exemple.

Chaque début de chapitre commencera par une lettrine composée dans une police de style romane ou gothique afin de correspondre à l'image de grimoire déjà véhiculée par la couverture. La lettrine se composera sur les trois premières lignes des chapitres.

JE SUIS UN EXEMPLE

La police dont l'exemple est visible ci-dessus, est la Beckett. Elle est plus proche de la calligraphie romane mais également plus difficile à lire sur des lettres de cet exemple comme le « I » et le « J » qui sont trop proches au niveau du style.

JE SUIS UN EXEMPLE

La police suivante est police Grusskarten Gotisch. Le choix final se portera sur une police de ce style en raison des ornements dont elle dispose sur ses majuscules et qui rappelle un peu les lettrines enluminées des manuscrits moyenâgeux. De plus, les lettres sont bien plus facilement reconnaissables que celles de la Beckett.

4. Les stratégies de communication et de commercialisation

4.1. Communication

Le travail d'un éditeur ne s'arrête pas une fois le livre placé en librairie. De même que les stratégies de communication ne se mettent pas à en place à ce moment-là mais bien en amont du projet. Le but premier de cette collection est de moderniser le genre du conte afin de mieux le faire connaître jusque dans ses textes les moins répandus. Ce sera donc cet axe principal que devra suivre la stratégie de communication. Au lancement de la collection, la création du page Facebook permettra d'y partager des informations sur les sorties et les projets de la collection et plus important de fidéliser et de créer de l'anticipation auprès du public. Le public de jeunes adultes que nous visons utilise quotidiennement les réseaux sociaux. C'est donc un des moyens de communication à privilégier. La page Facebook permettra de partager avec les fans des extraits du projet ou encore les coulisses de la production comme le font de plus en plus les maisons d'édition en postant des photos de manuscrit en relecture ou encore des aperçus de couverture. Les réseaux sociaux permettent de créer une communauté autour de la collection et des œuvres. Afin de booster les ventes au

moment de Noël, un concours sera mis en place en partenariat avec la page Facebook principale de Bragelonne qui regroupe plus de 34 000 fans. Ce concours prendra la forme d'un calendrier de l'avent : pendant tout le mois de décembre une loterie sera mise en place pour faire gagner à cinq fans de la page un exemplaire, dont le premier de la nouvelle collection.

Le communiqué de presse et l'argumentaire sont des outils de travail indispensables et particulièrement importants pour l'éditeur. Le communiqué de presse permet comme son nom l'indique de faire le lien avec les journalistes et tout autre organisme susceptible d'aider à la promotion de l'ouvrage. L'argumentaire, bien que similaire au premier abord au communiqué de presse, est un exercice complètement différent car il sert un but différent. L'argumentaire est l'outil de travail que les représentants utiliseront pour placer le livre en librairie. C'est le document qui met en avant les points forts du livre d'un point de vue purement commercial. Les envois de service presse du communiqué cibleront à la fois des périodiques généralisés dont la cible reste la même que la nôtre comme le magazine *L'étudiant* ou encore *Les Inrockuptibles*, ainsi des périodiques spécialisés.

La communication passera également par la présence de la maison d'édition à des salons et festivals dédiés à la thématique du conte. Nous en avons retenu notamment deux pour l'été 2018. Le premier est le Salon du livre du conte qui se déroule généralement mi-juillet dans la ville de Vendôme. Ce salon fait partie du festival EPOS organisé depuis 2006 par le CLiO. Son objectif est de porter à la connaissance du public la littérature afin de la renouveler et de la transmettre à un public contemporain. La fréquentation du salon se porte à 400 personnes et il est animé par des auteurs, des conteurs ainsi que des éditeurs. L'organisation prévoit également la mise en place de séances de dédicaces.

Le prochain salon s'intitule Les Oralies. Il s'agit du festival de contes de la ville de Forcalquier qui se déroule traditionnellement début juillet. Il se déroule tous les ans dans les locaux de la librairie La Baleine qui dit « vague » où auteurs et conteurs font découvrir au public des récits d'un autre temps, mais pas seulement, preuve que le conte a encore de belles réserves.

4.2. Commercialisation

La date de sortie de l'ouvrage est prévue pour le 16 octobre 2017. Le moment des

fêtes de Noël représente un des moments de l'année les plus importants pour l'éditeur. Une grande partie du chiffre d'affaire d'une maison d'édition se fait au moment des fêtes. C'est un événement qui doit être soigneusement pensé et préparé en amont. Les français sont très attachés à l'objet du livre et il fait toujours partie des cadeaux les plus offerts. Il faut savoir que les libraires ne se font que très rarement réapprovisionner passé le mois de novembre. Il faut donc que l'ouvrage soit placé en librairie dès le mois d'octobre pour bénéficier de l'effervescence de Noël. À l'occasion de Noël 2018 sera mis en vente un coffret de Noël regroupant les trois premiers titres de la collection.

Conclusion

L'oralité est une dimension importante du conte, si ce n'est cruciale. Cette notion a réussi à suivre le genre jusque dans sa mise à l'écrit. Comment l'oralité du conte peut-elle se traduire entre la feuille et le stylo ? Sa résonance n'est peut-être pas à chercher à proprement parler dans l'écriture du conte. Son oralité se traduit d'abord tout naturellement par la lecture qu'un parent en fait à son enfant. C'est certainement de son oralité que le conte tient sa capacité à toujours s'adapter, toujours se réécrire sous des plumes bien différentes. Peut-être que l'oralité du conte écrit tient en cela.

Les auteurs classiques l'avaient bien compris, et ce dès les débuts de l'écrit du conte : son essence est malléable et s'offre à loisir à toutes les réinterprétations. C'est peut-être aussi ce qui fait que le public du conte est si complexe et si difficile à cerner. Tout d'abord raconté par et pour des adultes, il n'en fascine pas moins les enfants, au point une fois passé à l'écrit, de devenir un classique de l'enfance. Quel enfant en France n'a pas eu dans sa bibliothèque un recueil de contes ? Ce n'est pas un hasard si l'UNESCO l'a inscrit au patrimoine mondial. Mais de telles distinctions ne doivent pas priver le conte de sa capacité à se renouveler sous prétexte d'être devenu sous quelques plumes un chef d'œuvre comme l'affirme Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*. Le conte fascine petits et grands depuis toujours. Les auteurs ne sont-ils pas ces grands enfants tombés en amour face au conte ? Certains auteurs comme Bruno Bettelheim ont déploré les modifications apportées aux contes par l'édition de jeunesse sans se rendre que ces mêmes contes si bénéfiques à leurs yeux pour l'enfants n'étaient à l'origine pas destinés le moins du monde à un public infantin. Le conte de jeunesse est le fruit des réécritures, elles-mêmes instiguée par la société et par les éditeurs. La transformation du conte oral en conte écrit ne fut certes pas sans pertes. Il est vrai qu'il a perdu la voix du conteur, mais c'est un rôle qu'endosse chaque auteur. Tour à tour sous les différentes plumes le conte retrouve cette mouvance qui le caractérise. Les auteurs sont un autre genre de conteurs qui perpétues la transmission des contes. Si le passage à l'écrit leur a permis d'éviter de tomber dans l'oubli au moment où disparaissent les veillées au XX^e siècle, il leur a surtout permis de prendre un nouvel essor. C'est alors que commence sa diffusion à

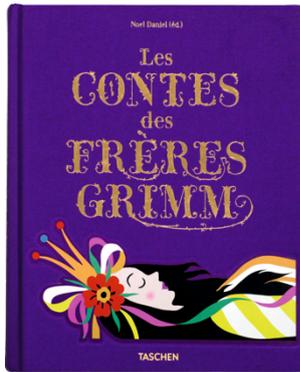
grande échelle, au point où l'on commence à se rendre compte de sa portée : une version du Petit Chaperon rouge existe en Chine depuis des siècles. Si les ethnologues ont tenté par le passé de lui trouver une origine, il est bien plus appréciable pour l'humanité de se dire que le conte fait partie de ces merveilles capables de rassembler les hommes sans tenir compte des frontières.

Le conte a été et reste encore aujourd'hui une source d'inspiration incroyable. Les réécritures sont une pratiques mise en place dès la rédaction des premiers contes écrits, pourquoi l'édition et les auteurs devraient s'arrêter là ? Les réécritures peuvent prendre mille et une formes. Elles restent un reflet des aspirations de la société, tout en la remettant parfois en question. C'est finalement une définition plutôt proche des thèmes qui plaisent au public des jeunes adultes. C'est pourquoi nous opterons, dans le projet éditorial suivant, pour une réécriture et pour une adaptation en roman du conte de *La Belle au bois dormant* de Charles Perrault. Les différentes réflexions ont montré ici que le public français n'est pas près à assimiler le conte à un autre public que celui de la jeunesse. Bien que nous ayons envisagé et démontré l'intérêt des jeunes adultes comme nouveau marché pour le genre, cette dernière classification se range sous celle, plus générale, de la littérature de jeunesse. Un des nombreux paradoxes de la littérature jeunes adultes, qui lui scié cependant à merveille puisque c'est une littérature qui a pour but de faire le lien entre les générations. C'est une formidable passerelle pour le conte dans sa reconquête du public adulte. Le chemin sera certainement long mais il est certain que le renouvellement du genre du conte, de son récit à son image, passe par le public des jeunes adultes.

Annexes

Annexe 1

Beaux-livres



Les contes des Frères Grimm

Taschen

320 p

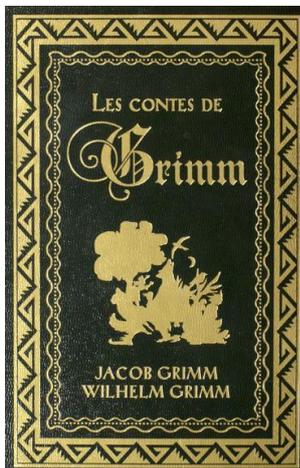
couleur

29,99€

Format

Couverture cartonnée – gaufrage - dorures

Reliure en tissus, rubans marque-pages



Les contes de Grimm

Jacob Grimm, Wilhelm Grimm

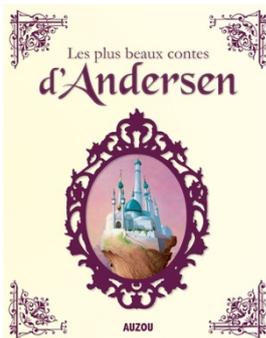
Archambault

Collection Luxe

29,95\$

Édition luxueuse avec reliure rigide cartonnée, motifs embossés et dorures. Papier Stone Edge effet effiloché.

82 contes



Les plus beaux contes d'Andersen

Andersen

Auzou

Illustrations couleurs de J.-N. Rochut

224 p

19,95€

21,5 x 27,5 cm

Livres scolaires



Contes

Charles Perrault

Magnard

Classiques & Patrimoine

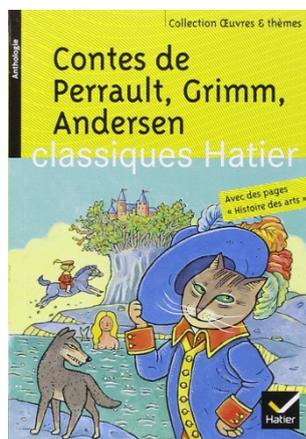
NB

96 p

2,95€

18 x 13,1 cm

Sélection de textes



Contes de Perrault, Grimm, Andersen – classiques Hatier

Hatier

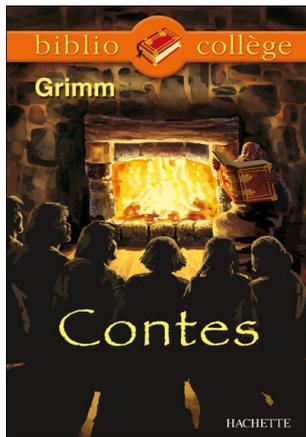
Collection Hatier Œuvres et thèmes

159 p

NB

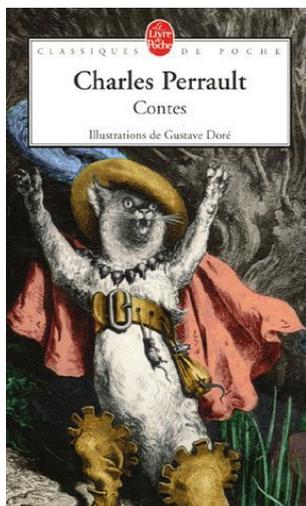
3,40 €

17,5 x 12,2 cm



Contes
Grimm
Hachette
Collection Biblio Collège
128 p
NB
3 €
13 x 18 cm

Livres de poche



Contes
Charles Perrault
Illustrations de Gustave Doré
Le Livre de Poche
Classiques de Poche
320 p
noir et blanc
3,80€

Texte intégral



Contes
Grimm
Préface de Martha Robert
Gallimard
Collection Folio Classique
416 p
noir et blanc
8,20€
10,8 x 17,7 cm

Bibliographie

Ouvrages

ANDERSEN. *Contes d'Andersen*. Paris : Flammarion, 1947, 138 p.

ANDRIES, Lise et BOLLÈME, Geneviève. *La Bibliothèque Bleue : la littérature de colportage*. Paris : Editions Robert Laffont, 2003, 1020 p.

BALZAMO Elena. *Autour du conte*. Paris : éditions Flies France, 2016, 224 p.

BELMONT Nicole. *Mythe, conte et enfance, les écritures d'Orphée et de Cendrillon*. Paris : L'Harmattan, 2010, 348 p.

BELMONT Nicole. *Poétique du conte, essai sur le conte de tradition orale*. Paris : éditions Gallimard, 1999, 255 p.

BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : éditions Robert Laffont, 1999, 720 p.

CONNAN-PINTADO, Christiane et TAUVERON, Catherine. *Fortune des Contes des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, 2013, 468 p.

CONNAN-PINTADO, Christiane et BEHOTEGUY, Gilles. *Littérature jeunesse au présent : Genres littéraires en question(s)*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2015, 288 p.

GRIMM. *Contes*. Paris : Gallimard, 1976, 416 p.

HERNANDEZ, Soazig. *Le monde du conte, contribution à une sociologie de l'oralité*. Paris : L'Harmattan, 2006, 322 p.

LOMBARDI Edith. *Des contes en partage, que sont les contes, à qui les dire, comment les dire ?*. Paris : L'Harmattan, 2013, 368 p.

MASSIGNON Geneviève. *De bouche à oreille, le conte populaire français*. Paris : Berger-Levrault, coll. Territoires, 1983, 418 p.

PERRAULT Charles. *Contes*. Paris : Le Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 1990, 320 p.

PICHETTE, Jean-Pierre et al. *Editer des contes de tradition orale : pour quoi ? comment ? Actes des journées internationales d'étude organisée les 23 et 24 octobre 2008 à l'Université Sainte-Anne*. Pointe-de-l'Église : Port d'Arcadie, 2010.

PIFFAULT, Olivier et al. *Il était une fois... les contes de fées*. Paris : Seuil, 2001, 576 p.

SIMONSEN Michèle. *Le conte français*. Paris : P.U.F, « Que sais-je ? », 1981, 126 p.

VELAY-VALLATIN Catherine. *L'histoire des contes*. Paris : Fayard, 1992, 368 p.

Périodiques

ANSELME, Carine. « Les contes sont des êtres vivants ». *Inexploré*, n°35, 2017. pp. 9-14

DIDIER Béatrice, « Le génie narratif des *Contes* ». In : *Littérature*, n°134, 2004. George Sand : « Le génie narratif ». pp. 111-120 ; doi 10.3406/litt.2004.1852

LARIVÉE Serge, SENECHAL Carole, « La psychanalyse des contes de fées, quelle histoire ! », *Bulletin de psychologie*, vol. numéro 514, n°4, 2011, pp. 359-368.

SZEKACS Judith. « Le retour du conte de fées. Harry Potter, une histoire des générations traumatisées », *Le Coq-héron* 2003/3 (n°174), p. 94-99. DOI 10.3917/cohe.174.0094

Entrée de la bibliographie (notice 2)

Sitographie

Nicole BELMONT, « **FOLKLORE** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 28 août 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/folklore/>

BIET Christian, « **CONTES, livre de Charles Perrault** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 12 janvier 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-charles-perrault/>

BIET Christian, « **CONTES, livre de Charles Perrault** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 août 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/contes-charles-perrault/>

Régis BOYER, « **ANDERSEN HANS CHRISTIAN - (1805-1875)** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 août 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/hans-christian-andersen/>

BOYER Régis, « **CONTES, livre de Hans Christian Andersen** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 25 août 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-hans-christian-andersen/>

BRICOUT Bernadette, « **CONTES** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 12 janvier 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/conte/>

BRICOUT Bernadette, « **SORIANO MARC - (1918-1994)** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 12 janvier 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/marc-soriano/>

Robert ESCARPIT, Philippe SCHUWER, « **ÉDITION** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 29 août 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edition/>

HELMREICH Christian, « **CONTES DE L'ENFANCE ET DU FOYER, livre de Jakob et**

Wilhelm Grimm ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 10 janvier. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-l-enfance-et-du-foyer/>

SORIANO Marc, « CONTES DE FÉES ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 17 décembre 2016. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-fees/>

SORIANO Marc, « **CONTES DE MA MÈRE L'OYE** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 13 janvier 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/contes-de-ma-mere-l-oye/>

SORIANO Marc, « **PERRAULT CHARLES - (1628-1703)** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 12 janvier 2017. Disponible sur <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/charles-perrault/>

Jean TULARD, « **ROMAN POPULAIRE** ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 août 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/roman-populaire/>

Table des matières

Introduction.....	4
Première partie : Les origines du conte.....	7
Introduction.....	8
Chapitre 1 : L’oralité du conte.....	9
1. Il était une fois le conte populaire.....	9
2. Définition du conte populaire.....	11
2.1. Caractéristiques.....	12
Chapitre 2 : Du conte oral au conte écrit.....	15
1. Charles Perrault.....	16
1.1. Contexte d’écriture des <i>Contes des temps anciens</i>	16
1.2. Caractéristiques des contes.....	17
2. Les frères Grimm.....	18
2.1. Contexte d’écriture des <i>Contes de l’enfance et du foyer</i>	18
2.2. Caractéristiques des contes.....	19
2.3. Les premières modifications des contes écrits.....	19
3. Hans Cristian Andersen.....	20
3.1. Contexte d’écriture des <i>Contes d’Andersen</i>	20
3.2. Caractéristiques des contes.....	20
4. Réception des contes écrits aux premières heures.....	21
Chapitre 3 : La nécessité de l’écrit pour le conte.....	23
1.1. Le contexte de la collecte.....	23
2. La classification Aarne-Thomson et la notion de conte type.....	24
2.1. Le catalogue des contes français Delarue-Tenèze.....	25
Chapitre 4 : Le mouvement polymorphique du conte.....	26
1. Le passage à l’écrit : transcendance des générations.....	26
1.1. Une transmission fidèle ?.....	27
1.2. Les maisons d’édition spécialisées dans les contes.....	28
1.3. Les maisons d’édition s’emparent des classiques.....	31
2. Les multiples facettes du conte.....	32
2.1. Adaptations cinématographiques.....	32

Conclusion.....	34
Deuxième partie : Les mutations du conte littéraire	35
Chapitre 1 : Les maisons d'édition à l'assaut des contes.....	37
1. L'évolution du public : Pourquoi le conte est-il associé à la littérature jeunesse ?	37
1.1. Les loi Guizot et Ferry	37
1.2. Résultats et conclusions du questionnaire.....	38
1.3. D'où vient l'association qui lie le conte à l'enfance ?	41
1.4. Pourquoi les enfants aiment-ils les contes ?	43
2. Les conséquences de l'appropriation des contes par la littérature jeunesse	44
2.1. Une évolution des objectifs et des supports.....	45
2.2. La société en transforme le contenu.....	46
Chapitre 2 : L'impact des réécritures.....	49
1. Les modalités de réécritures.....	49
1.1. Les Influences américaines sur les modalités de réécritures	50
1.2. L'adaptation, un produit éditorial	51
2. L'évolution des illustrations de conte	52
2.1. L'exemple du Petit Chaperon rouge	55
2.2. Le conte littéraire doit-il rester fidèle au conte oral ?.....	57
3. L'Édition et le domaine public	59
3.1. Qu'est-ce qu'une œuvre tombée dans le domaine public ?	59
3.2. Avantages de l'édition de textes tombés dans le domaine public.....	59
Chapitre 3 : Pourquoi continuer à publier des contes ?	61
1. Problèmes d'actualité du langage du conte originel	61
2. Le conte transcende les générations et les âges	62
2.1. Intemporalité.....	62
2.2. Ce qu'apportent les contes	63
2.3. Le principe de changement du conte	64
3. Un public de perdu (adulte), un public de retrouvé (<i>Young Adult</i>).....	65
3.1. Le <i>Young Adult</i>	65
Conclusion.....	68
Troisième partie : Le projet éditorial	70
Chapitre 1 : Présentation de la maison d'édition	71
1. Les éditions Bragelonne.....	71

2. La collection.....	72
2.1. Création de la collection	72
2.2. Nom et logo.....	73
Chapitre 2 : Définition du projet.....	74
1. Le choix du conte : <i>La Belle au bois dormant</i> de Perrault.....	74
2. Le Public	75
3. Le Genre.....	76
4. La forme.....	77
5. La fabrication	78
Chapitre 3 :	79
1. Contexte édito	79
2. Etat de la concurrence	79
Conclusions de l'étude de la concurrence	87
3. Réalisation du projet	88
3.1. Charte graphique de la couverture	88
3.2. Charte graphique l'intérieur	88
4. Les stratégies de communication et de commercialisation.....	89
4.1. Communication.....	89
4.2. Commercialisation	90
Conclusion	93
Annexes.....	96
Annexe 1	97
Beaux-livres	97
Livres scolaires.....	98
Livres de poche	99
Bibliographie.....	100