

2012

La Réconciliation de La Tradition et de La Modernité dans L'adaptation Cinématographique Contemporaine du Conte de Fées en France et en Allemagne

Mirabelle Korn
Scripps College

Recommended Citation

Korn, Mirabelle, "La Réconciliation de La Tradition et de La Modernité dans L'adaptation Cinématographique Contemporaine du Conte de Fées en France et en Allemagne" (2012). *Scripps Senior Theses*. Paper 49.
http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/49

This Open Access Senior Thesis is brought to you for free and open access by the Scripps Student Scholarship at Scholarship @ Claremont. It has been accepted for inclusion in Scripps Senior Theses by an authorized administrator of Scholarship @ Claremont. For more information, please contact scholarship@cuc.claremont.edu.

**LA RÉCONCILIATION DE LA TRADITION ET DE LA
MODERNITÉ DANS L'ADAPTATION CINÉMATOGRAPHIQUE
CONTEMPORAINE DU CONTE DE FÉES EN FRANCE
ET EN ALLEMAGNE**

by

MIRABELLE KORN

**SUBMITTED TO SCRIPPS COLLEGE IN PARTIAL
FULFILLMENT OF THE DEGREE OF BACHELOR OF ARTS**

**PROFESSOR RACHLIN
PROFESSOR RINDISBACHER**

April 20, 2012

Je voudrais remercier Professeur Rachlin et Professeur Rindisbacher de m'avoir tant aidé à écrire cette thèse, Professeur Burwick de m'avoir donné des conseils sur l'étude des contes de fées et Professeur Boucquey de m'avoir guidé dans le choix et l'achèvement de ma spécialisation dans les langues étrangères.

Je voudrais remercier aussi mon père de m'avoir enseigné le français et l'allemand et toute ma famille, mon père, ma mère et ma sœur, de m'avoir toujours encouragé dans mes études.

Introduction

Who first invented meatballs ? In what country ? Is there a definitive recipe for potato soup ? Think in terms of the domestic arts. ‘This is how *I* make potato soup.’

- Angela Carter, *The Old Wives’ Fairy Tale Book*, x

Cette métaphore culinaire de l’écrivain anglaise Angela Carter évoque plusieurs facettes des contes de fées. Comme la cuisine, les contes de fées peuvent prendre des formes humbles – une histoire racontée autour de la cheminée ou au pied du lit d’un enfant qui s’endort – ou somptueuses et raffinées – un film à grand budget, plein d’effets spéciaux. C’est pendant notre enfance que nous acquérons le goût pour certaines histoires, et certaines versions d’histoires, aussi bien que pour certains repas. Et les contes, comme les bonnes recettes de famille, survivent de génération en génération, non sans changements et évolutions, mais en préservant une essence qui reste aussi captivante pour nous aujourd’hui que pour nos ancêtres, il y a des centaines d’années.

La généalogie des contes de fées, comme Carter le suggère, est longue et diverse. Ce que nous pensons quand nous entendons le phrase « conte de fées » est le produit de centaines d’années et de milliers de voix de conteurs. Le genre a des variations partout dans le monde, de l’Irlande jusqu’à la Chine, s’est infiltré dans tous les médias, de la littérature aux publicités, et persiste de génération en génération dans la culture commune et dans les esprits individuels. L’essence du conte de fées est difficile à saisir. Beaucoup d’écrivains et de folkloristes identifient les contes à partir de leurs structures. Maria Tatar, dans son introduction à *The Classic Fairy Tales*, écrit : « [v]irtually every element of a tale, from the name of the hero or heroine through the nature of the beloved to the depiction of the villain, seems subject to change » (ix). Cependant, elle note : « there is a basic plot structure (what folklorists refer to as a « tale type ») that appears despite rich

cultural variation » (x). D'autres invoquent une confluence de structures, motifs, styles et images qui caractérisent les contes de fées en général. Dans *The Enchanted Screen : The Unknown History of Fairy-Tale Films*, Jack Zipes propose : « [t]he fairy tale as genre is not « pure » and does not adhere to set rules and conventions. There is nothing essential about it. However, there are distinctive qualities, motifs, traits, aspects, topoi, plots, characters, and features... » (9). Beaucoup d'écrivains qui analysent les contes n'essayent même pas de les définir, mais comptent sur la compréhension inexacte mais universelle de leurs lecteurs de ce qu'est un conte de fées.

La fluidité dans l'effet et l'utilisation du conte vient en partie de la variété des situations dans lesquelles il est transmis dans la culture : les parents la perpétuent en racontant de vieilles histoires à leurs enfants et leurs petits-enfants, les publicitaires en recyclant des images de châteaux et de princesses et même les cyniques en accusant les optimistes de vivre dans un conte de fées. Mais ceux qui m'intéressent dans la présente analyse, ce sont les artistes, les conteurs modernes qui récupèrent et adaptent les motifs des contes de fées pour les intégrer à leurs propres histoires.

Pendant les cent dernières années, la définition du conte de fées est devenu encore plus compliquée avec l'arrivée et l'explosion de l'adaptation cinématographique du conte. Des féeries loufoques de Georges Méliès aux superproductions féeriques contemporaines, les films ont repris et transformé le genre, et certains cinéastes, notamment Walt Disney, ont eu peut-être autant d'effet sur la tradition du conte de fées que des écrivains classiques comme Charles Perrault ou Jacob et Wilhelm Grimm – au moins aux États Unis. Depuis l'invention du cinéma, les monstres et héros connus dans l'imagination de milliers d'enfants et adultes sont devenus des incarnations en

mouvement et en couleur. Au fil des années, les cinéastes ont mis au point tout une série de conventions audio-visuelles pour représenter le monde féerique : l'image de l'ancien livre dont les illustrations se transforment en action réelle ou bien le son particulier qui accompagne des moments de magie. Le genre s'est donc enrichi et la définition est devenue encore plus complexe et fluide.

Mon analyse ne prétend pas résoudre la question de comment définir le conte de fées dans toutes ses variations historiques et contemporaines. Je m'intéresse surtout à un petit groupe de films français et allemands sortis ces vingt dernières années et qui manifestent l'influence persistante des contes de fées. Je cherche à explorer les raisons pour lesquelles les réalisateurs de ces films continuent à intégrer des structures, motifs ou thèmes typiques des contes, les façons dont ils traitent ces éléments repris et recyclés et les effets des permutations variées qu'ils choisissent, consciemment ou pas. Je ne m'intéresse pas aux variations innombrables du nom du héros ou de la forme du monstre, mais aux effets de ces variations dans un corpus et un contexte particuliers.

J'espère découvrir au cours de cette analyse des tendances générales dans l'engagement avec des histoires très anciennes et leur réconciliation avec les perspectives et questions contemporaines. Car ces adaptations – avec des approches et des buts tellement variés qu'ils paraissent innombrables et irréconciliables – s'articulent en fait dans des catégories compréhensibles autour de la question centrale de la modernisation d'une ancienne tradition. Si nous considérons tous ces films comme, entre autres, des tentatives pour réconcilier une sensibilité et un contexte modernes avec des histoires et motifs tirés d'une longue tradition narrative, bien préservée et bien respectée, alors nous pouvons les grouper en fonction de leurs réponses à ce défi.

En particulier, les dix films que j'analyse ici peuvent être subdivisés selon trois dualités, trois façons d'aborder l'adaptation du conte au cinéma. Le premier critère selon lequel j'analyserai ces films, c'est leur orientation vers le passé. Il y a les cinéastes qui expriment une nostalgie du passé et de la tradition des contes, et ceux qui les critiquent. Pour les cinéastes nostalgiques, l'adaptation d'un conte de fées représente la re-création d'une ancienne tradition sous une forme respectueuse – pas nécessairement fidèle, mais qui capture l'esprit et transmet les valeurs du conte de fées. Les manifestations de cette nostalgie peuvent inclure un cadre rural, évocateur de l'ère préindustrielle dans laquelle les contes ont leurs origines, ou une idéalisation de l'enfance, c'est-à-dire de l'époque où le cinéaste a entendu les contes pour la première fois. En revanche, l'orientation critique envers le passé indique un défi lancé à la tradition du conte. En reprenant les structures et motifs anciens, le metteur en scène peut chercher à y révéler des fautes ou des conventions démodées. En particulier, ce genre de traitement se focalise sur le côté trop simpliste ou moraliste de certains contes et critique l'oppression historique que ces contes perpétuent. Les contraintes sociales sur les femmes et les jeunes filles ont été beaucoup critiquées directement par les adaptateurs et écrivains, mais d'autres éléments sont critiqués moins directement, simplement à travers les changements que les metteurs en scène estiment nécessaires pour qu'une vieille histoire démodée soit acceptable aux spectateurs contemporains – par exemple en donnant plus de complexité psychologique à des personnages recyclés de contes connus.

Le deuxième point d'opposition dans le traitement du conte de fées dans ce corpus de films contemporains, c'est l'attitude envers le présent. En représentant des éléments modernes à travers des formes anciennes, certains cinéastes communiquent un

sentiment pessimiste, alors que d'autres y trouvent une source d'optimisme. Les cinéastes nostalgiques qui cadrent leurs films dans un passé idéalisé semblent exprimer, indirectement, une position pessimiste, car ils suggèrent qu'il n'y a plus de place pour les contes de fées dans le monde d'aujourd'hui. Mais d'autres s'adressent à la possibilité de la modernisation du conte plus directement, plaçant un conte dans une atmosphère contemporaine pour montrer, soit que la magie se perd ou que le happy end ne s'achève pas (l'option pessimiste), soit que la modernité offre de nouvelles manifestations de magie et que le happy end est toujours possible (l'option optimiste).¹

Enfin, la troisième façon dont ces cinéastes se divisent, c'est la façon dont ils répondent à ce qu'ils perçoivent comme étant les facteurs impliqués dans l'adaptation du conte de fées au cinéma aujourd'hui. Certains reprennent les anciennes formes et conventions pour les commenter directement, soit pour en faire l'éloge, soit pour les critiquer – quelles que soient leurs intentions, ils partagent une approche conservatrice, travaillent surtout avec ce que la tradition leur offre, conservant plus ou moins le matériel de l'original dans leur propre version. D'autres prennent une approche plus constructive, créant leur propre matériel et leurs propres standards en réponse à la tradition. Par exemple, un cinéaste critique mais constructif pourrait proposer un modèle alternatif aux éléments qu'il trouve problématiques dans l'original, et un cinéaste nostalgique et constructif pourrait recréer dans son propre monde contemporain ce qu'il trouve

¹ Le pessimisme et l'optimisme contiennent, bien sûr, non seulement un jugement du présent, mais aussi une attente du futur. En effet, certains des cinéastes considérés dans mon analyse développent une vision partiellement futuriste, par exemple de la science ou de la technologie. Mais je considère ce genre de vision, et le sentiment d'optimisme ou de pessimisme qui l'accompagne, comme une réflexion ou projection des questions et préoccupations du présent – c'est pourquoi je définis ce critère comme l'attitude du cinéaste envers le présent.

tellement beau dans le conte ancien – en d’autres termes, ces cinéastes proposent une solution au lieu de simplement identifier le problème.

Je base cette analyse sur un corpus de dix films, tirés des œuvres de sept metteurs en scène, dont cinq français et deux allemands. Ces films sont : *Barbe bleue* (2009) et *La Belle endormie* (2010) de Catherine Breillat, *L’Illusionniste* (2010) de Sylvain Chomet, *Absurdistan* (2008) et *Tuvalu* (1999) de Veit Helmer, *Milchwald* (2003) de Christoph Hochhäusler, *Delicatessen* (1991) et *La Cité des enfants perdus* (1995) de Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro, *Micmacs à tire-larigot* (2009) de Jean-Pierre Jeunet et *Kirikou et la sorcière* (1998) de Michel Ocelot.² Ce choix n’a pas de principe directeur sinon le fait que tous ces films sont sortis en France ou en Allemagne durant les vingt dernières années et qu’ils représentent la variété et l’inventivité qui caractérise l’adaptation (directe ou indirecte, consciente ou inconsciente) des contes de fées au cinéma aujourd’hui. Mais puisque ce corpus est plutôt divers, orientons-nous avant de procéder dans la discussion, pour comprendre quelle est la place de ces films dans le contexte général de l’adaptation du conte de fées au cinéma.

Les nationalités de ces cinéastes sont importantes en raison de l’influence persistante des versions classiques de contes connus, entendus, transcrits et réécrits en France et en Allemagne dans l’histoire de l’étude et de l’adaptation du conte de fées. Les noms représentatifs de cette importance dans la connaissance populaire sont ceux de Charles Perrault (1628-1703) et de Jacob et Wilhelm Grimm (1785-1863 et 1786-1859, respectivement), mais leurs livres respectifs, *Contes de ma mère l’oye* et *Kinder- und Hausmärchen*, sont basés sur de longues traditions orales dans les deux pays. Bien sûr, ce

² Pour des résumés de chaque film, veuillez consulter l’annexe.

genre de tradition orale populaire n'existe pas seulement en France et Allemagne, ni même seulement en Europe. Dans *The Classic Fairy Tales*, Tatar présente des variations internationales de plusieurs contes connus – par exemple des versions de Cendrillon en provenance de France, de Chine, d'Angleterre et même d'Égypte. Mais les versions écrites des contes français et allemands sont connues très bien en dehors de leurs pays d'origine, et beaucoup d'images et motifs que le public en général associe aux contes de fées sont dérivés d'une vision très eurocentrique – des costumes médiévaux, des châteaux du genre de Neuschwanstein, etc. Il est donc particulièrement intéressant d'étudier comment des cinéastes français et allemands explorent des alternatives à ces modèles conventionnels des contes de leurs pays.

Avant de continuer à contextualiser mon corpus dans l'histoire du conte de fées au cinéma, il nous faut un peu d'historique sur les contes de Perrault, des frères Grimm et de leurs prédécesseurs oraux, car j'y ferai souvent référence dans les chapitres à venir. Ni l'un ni les autres n'ont vraiment fait un travail de transcription pure et simple de contes traditionnels. En fait, Perrault, les frères Grimm et leurs contemporains (car ils ne travaillaient pas seuls dans leurs époques respectives) ont beaucoup injecter leurs propres attitudes esthétiques et morales dans ces contes. D'autres à la même époque et plus tard ont collectionné des histoires plus authentiques que Tatar inclut aussi dans sa collection. Elle nomme toutes ces histoires – provenant de pays, d'époques et de traditions différentes – des contes « classiques », mais dans mon analyse je distinguerai entre les contes « traditionnels », c'est à dire les contes oraux, transmis sans auteur spécifique ou identifiable, et les contes « classiques », c'est à dire les contes littéraires, conçus et composés par des auteurs particuliers, dont Perrault et les frères Grimm, par exemple,

mais devenus avec le temps représentatifs du genre – souvent encore plus représentatifs et connus que les contes traditionnels qui ont inspiré les contes classiques.³ Et en effet,

Tatar distingue dans son introduction entre deux traditions de contes :

On the one hand, we have the classical canon of tales collected by, among others, Joseph Jacobs in England, Charles Perrault in France, the Grimm brothers in Germany, and Alexander Afanasev in Russia. On the other hand, we have a rival tradition of heretical stories established by folklorists who have sought to unearth buried cultural treasures and to conduct archaeological exercises designed to connect us with a subversive dimension of our collective past. (xv)

Ces deux catégories, que j'appelle classique et traditionnelle, ne se distinguent pas simplement par des formes et des origines différentes. Je veux aussi faire une distinction entre deux sortes d'attitudes envers la vie et l'acte de raconter une histoire qui peuvent être exprimés à travers les contes de fées. Ces attitudes peuvent être définies en termes généraux en utilisant le concept du carnivalesque que propose Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais*⁴.

Dans l'introduction à son livre, Bakhtine cherche à définir une « culture comique populaire vieille de plusieurs milliers d'années » (11). Il se concentre en particulier sur le carnaval comme un lieu représentatif d'un rire populaire, communal et perturbateur vis-à-vis de l'ordre sociale et de la hiérarchie. L'esprit carnivalesque, que Bakhtine associe au folklore (11), est un esprit de fête, exemplifié dans les « rites et spectacles comiques du Moyen Âge » (14). Cet esprit comprend une évasion de la vie ordinaire, en particulier de

³ Mais quand je fais référence à « la tradition du conte de fées » c'est à toute ces versions et aux versions plus récentes, y compris les films, et non pas seulement aux contes que j'appelle « traditionnels ».

⁴ La comparaison entre certaines versions de contes de fées et le carnivalesque de Bakhtine a déjà été suggérée par Zipes dans *The Enchanted Screen*. Je la développe et l'adapte simplement à mon propre corpus.

la vie religieuse, et incarne ce que Bakhtine appelle « les lois *de la liberté* » (15). Le théâtre, le jeu et la vie se mêlent, rien n'est sacré et aucun individu, aucune cérémonie ou rite n'échappe à la parodie et au rire.

Bakhtine établit un contraste entre le carnavalesque et la fête officielle, qui « validait la stabilité, l'immuabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage ». Par contre, « le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation... Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachvé » (18). La fête officielle regarde vers le passé, le carnaval vers l'avenir ; la fête officielle est toujours sérieuse, le carnaval permet le rire ; la fête officielle est rigide, le carnaval flexible ; la fête officielle est championne des règles, le carnaval est champion de la liberté.

Les contes de fées, dans toutes leurs variations historiques, incarnent l'orthodoxie de la fête officielle et l'irrévérence du carnaval, et, avec certaines exceptions, je propose que cette division puisse correspondre plus ou moins à la division entre les contes classiques et les contes traditionnels. Plusieurs écrivains et spécialistes identifient dans les contes classiques une teneur morale qui semble correspondre à l'orthodoxie de la fête officielle telle qu'elle est décrite par Bakhtine. L'analyse psychanalyste décrit une structure domestique et des valeurs familiales à la base des contes de fées. Selon Bruno Bettelheim dans *The Uses of Enchantment*, par exemple, ces histoires apparemment simples seraient en fait des moyens pour les enfants d'explorer et de mieux comprendre

leur propre développement psychique et en particulier sexuel (5). D'autres écrivains voient dans les contes la perpétuation d'un ordre social, et non pas seulement familial. Carter, par exemple, critique dans ses adaptations littéraires les rôles stéréotypés que beaucoup de contes proposent pour les jeunes femmes. Zipes accuse Disney d'avoir perpétué une nostalgie de ce qu'il appelle « neatly ordered patriarchal realms » qui a des origines dans les œuvres des frères Grimm (« Breaking the Disney Spell », cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 352, 348).

Zohar Shavit, dans « The Concept of Childhood and Children's Folktales : Test Case—« Little Red Riding Hood » », et Tatar, dans « Sex and Violence : The Hard Core of Fairy Tales », décrivent des changements historiques dans le concept de l'enfance et le contenu des contes de fées. Shavit explique la naissance, au 17^{ième} siècle, d'un modèle éducatif et moral que les pédagogues voulurent transmettre à travers des livres et histoires pour enfants tels que les contes de fées (cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 321). Tatar, dans son exploration de la violence dans *Kinder- und Hausmärchen*, remarque que les frères Grimm n'ont pas diminué la violence de certains contes pour leurs jeunes lecteurs, mais ont insisté sur les punitions horribles des méchants en particulier, donnant à la violence une justification morale (cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 365-66). Et dans son introduction à *The Classic Fairy Tales*, elle décrit comment les frères Grimm concevaient des contes : « they extolled the « civilizing » power of the tales and conceived of their collection as a « manual of manners » for children » (xi).

Les contes classiques français manifestent aussi cette utilisation du conte comme un véhicule de moralité et d'ordre social. Dans *Fairy tales, sexuality, and gender in France, 1690-1715 : Nostalgic Utopias*, Louis Seifert fait l'analyse d'un groupe de

contes produit en France par les contemporains de Perrault et note en particulier la possibilité pour certains auteurs de questionner les normes sociales et sexuelles à travers les contes de fées – mais ce genre de travail existait à côté de tendances plus orthodoxes, qui se manifestent par exemple dans la morale qui conclut les contes de Perrault.

En revanche, les contes oraux qui ont précédé et inspiré les productions littéraires en France et en Allemagne semblent incarner plutôt un esprit carnavalesque. Comme Tatar le note, ils expriment une dimension subversive (*The Classic Fairy Tales* xv). Dans *The Classic Fairy Tales*, Tatar cite l'exemple de « The Story of Grandmother », une version traditionnelle de l'histoire du Petit Chaperon Rouge. Dans cette version, l'héroïne incarne l'opposé de l'innocence et de l'obéissance que les contes classiques encouragent chez leurs jeunes lecteurs. Non seulement elle mange la chair et boit le sang de sa grand-mère (que le loup a mis dans le garde-manger), mais aussi elle fait une sorte de strip-tease pour le loup avant de se joindre à lui dans le lit. Enfin, elle quitte le loup en prétendant qu'elle doit aller aux toilettes juste au moment où il s'apprête à la manger et échappe ainsi facilement à un horrible sort. Tatar explique que malgré le fait que cette version ait été transcrite en 1885, longtemps après que Perrault avait écrit sa version, elle représente probablement fidèlement l'esprit de la tradition orale des contes de fées qui a précédé Perrault et ses contemporains (3-4). L'héroïne de « The Story of Grandmother » est intelligente, vulgaire, presque vilaine, et elle n'a pas besoin d'apprendre une leçon comme l'héroïne de Perrault ou des frères Grimm. Sa réussite à échapper au loup et le plaisir qu'elle prend à le taquiner et à le tromper évoquent l'esprit perturbant et le rire irrévérent du carnaval.

Tous cela veut dire que la relation d'un cinéaste contemporain avec le passé tel qu'il est représenté dans les contes de fées n'est pas simple, parce que ce passé lui-même n'est pas simple. Quand nous parlons d'une nostalgie du passé ou d'une critique de la tradition du conte, il faut savoir de quel passé le cinéaste est nostalgique ou quelle tendance historique il cherche à critiquer. Un adaptateur qui perturbe et recadre une ancienne histoire pour la libérer des contraintes sociales et morales qu'elle persiste à incarner invoque peut-être une tradition encore plus ancienne et recrée l'esprit du carnaval. En identifiant ces divisions et dualités, je ne propose pas que les contes de fées puissent être mis facilement dans des catégories distinctes. Par contre, je cherche à montrer que les contes peuvent être utilisés, et l'ont été pendant leur longue histoire, pour exprimer des points de vues et des idées complètement opposés, qu'ils réunissent des oppositions en incarnant les deux aspects de plusieurs dualités. C'est peut-être ce qui fait que cette tradition continue à s'infiltrer dans l'imagination des cinéastes que j'étudie ici. Dans mon analyse, j'essaierai de comprendre un peu mieux comment ces cinéastes réconcilient toutes ces oppositions en gardant certains éléments essentiels au conte de fées : une atmosphère, une structure, une collection de personnages ou d'images.

Les films que je traite ici viennent d'une longue lignée d'adaptations cinématographiques de contes de fées, née en France dès l'invention du cinéma. Le père du conte de fées au cinéma, c'est probablement George Méliès (1861-1938). Un contemporain des frères Lumières et un des pionniers de la nouvelle technologie cinématographique au début du 20^{ième} siècle, Méliès s'était spécialisé dans les courts-métrages avec des effets d'illusion impressionnants. Méliès a fait plusieurs adaptations de

textes de Perrault (dont deux versions de « Cendrillon ») et il y a apporté un style distinctif et loufoque. Il traitait les contes de fées comme des aventures magiques destinées principalement à amuser et impressionner les spectateurs, et c'est comme ça qu'ils ont fait leurs premières apparitions au cinéma.

Ses successeurs ont continué à expérimenter avec cette tradition. La diversité des formes et versions des contes de fées écrits et oraux a inspiré tout autant de variété dans les adaptations cinématographiques. Les contes de fées sont à la base de tous genres de films : des allégories politiques, des films d'action, des tragédies, des fantaisies, des comédies, des drames. Dans *The Enchanted Screen*, Zipes remplit 37 des 435 pages de son livre avec une liste (partielle) des films qu'il identifie comme étant adaptés, plus ou moins directement, de contes.

Aujourd'hui, les contes de fée se manifestent plus que jamais au cinéma. Pendant l'année 2012 sont sortis (ou sortiront) *Snow White and the Huntsman* (Sanders) et *Mirror, Mirror* (Singh), deux films basés sur « Blanche Neige ». 2011 a produit *Red Riding Hood* (Hardwicke), basé sur « Le Petit Chaperon Rouge », *Beastly* (Barnz), basé sur « La Belle et la bête », et *Puss in Boots* (Miller), basé sur « Le Chat botté », ainsi que deux séries télévisées, *Once Upon a Time* (Horowitz et Kitsis) et *Grimm* (Carpenter, Greenwalt, et Kouf), qui combinent tous deux plusieurs des contes de Perrault et des frères Grimms dans des mises en scène modernes. En 2010 et 2009, Disney a sorti *Tangled* (Greno et Howard), basé sur « Raiponce » et *The Princess and the Frog* (Clements et Musker), basé sur « Le Roi Grenouille ».

Ces films continuent la longue tradition de l'adaptation des contes de fée à Hollywood, dont l'une des figures majeures est, bien sûr, Walt Disney. Zipes raconte

comment Disney lui-même est issu d'un groupe de cinéastes et animateurs qui, dans leurs courts-métrages animés, avaient une approche aux contes de fée que Zipes nomme carnavalesque : « [a] carnivalesque approach to the classical fairy tales sought to ridicule and play with the conventional forms and ideologies of the tales....endowing the tales with new meanings that often addressed contemporary manners and mores » (*The Enchanted Screen* 53). Mais Disney a finalement abandonné cette approche pour faire des adaptations plus standards et pour progresser vers le format plus sérieux du long-métrage. Son premier long-métrage animé, *Snow White and the Seven Dwarves* (Hand, 1937), fut un énorme succès. Les films de Disney et d'autres réalisateurs produits aujourd'hui à Hollywood sont en général nostalgiques d'un passé quasi médiéval. Si ils sont comiques, ils sont aussi simplifiés et édulcorés, vidés de toute trace de violence, de sexualité, ou de vulgarité ; si ils sont plus réalistes, ils perdent toute qualité comique et deviennent purement sérieux, sinon explicitement moralistes. La valeur du conte de fées pour ces metteurs en scène semble être plutôt dans leur belle esthétique et leurs narratifs bien-aimés.

Cette tendance a des corollaires dans l'histoire de l'adaptation cinématographique du conte en France et en Allemagne. Des films comme *La Belle et la bête* (1946) de Jean Cocteau ou *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926) de Lotte Reiniger incarnent en particulier un penchant à représenter les contes de fées comme des visions féeriques innocentes et esthétisées. En Allemagne de l'Est entre 1950 et 1989, le Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) a produit plus de 25 adaptations, non seulement des contes des frères Grimm, mais aussi de sources internationales. Ces films, par exemple *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Staudte, 1953), avaient des buts éducatifs : « to educate

the German people in the principles of democracy and humanism » (Zipes, *The Enchanted Screen* 343-44). Leurs cadres combinaient l'historique et le féerique (Zipes, *The Enchanted Screen* 342). Ils acquéraient alors une valeur éducative et un peu nostalgique.

Mais les films que j'analyse ici ne suivent pas directement les traditions françaises, allemandes ou hollywoodiennes. Ils se trouvent plutôt parmi la variété de films internationaux et indépendants qui jouent plus librement avec les conventions et les motifs des contes de fées. Ces films montrent la diversité d'approches possibles dans l'adaptation des contes au cinéma. La même qualité féerique qui alimente les visions idéalisées de Disney, par exemple, sert aussi d'inspiration pour des expérimentations artistiques plus obscures. Stephen et Timothy Quay, des cinéastes américains, sont exemplaires de la façon dont les cinéastes peuvent interpréter des contes librement dans leurs propres buts esthétiques ou artistiques. Leurs films racontent des histoires simples avec des résonances féeriques – une femme emprisonnée sur une île mystérieuse, des portails qui mènent à des mondes parallèles. Mais le ton de ces films n'est pas du tout celui de l'enchantement ou de l'aventure. En revanche, les frères Quay évoquent des mondes macabres et perturbants.

Les contes de fées peuvent aussi bien être utilisés pour évoquer un monde imaginaire au sein d'une histoire réaliste. *El Laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro, par exemple, décrit l'époque du Général Franco en Espagne à travers l'histoire d'une jeune fille qui imagine des personnages féeriques autour d'elle. *The Fall* (2006), de Tarsem Singh, offre le portrait de l'amitié entre une petite fille et un jeune homme suicidaire à travers les contes fantastiques qu'il lui raconte. Dans ces deux films, le

monde féerique et le monde réel se joignent pour évoquer l'esprit particulier d'un enfant qui voit le monde en termes de conte de fées.

Enfin, certains films cherchent à exprimer un message politique ou social à travers les contes. Les écrivains et cinéastes féministes en particulier semblent essayer de s'approprier le conte de fées en révélant la façon dont les versions conventionnelles des contes représentent mal les femmes et en offrant des modèles féminins plus inspirants. Dans *The Company of Wolves* (1984), Neil Jordan transpose au cinéma l'adaptation littéraire par Carter de « Le Petit Chaperon Rouge » et offre une alternative où l'héroïne, fascinée par l'énergie sauvage du loup, décide de se transformer en loup et de se joindre à lui. Une autre version cinématographique du même conte, *Little Red Riding Hood* (1997) de David Kaplan, reprend une version très similaire à « The Story of Grandmother ». Kaplan recrée non seulement le contenu vulgaire et l'esprit plus ironique de cette version, mais aussi le style classique d'un narrateur et combine ces éléments traditionnels avec des images saisissantes, audacieuses et artistiques.

Ces exemples ne représentent qu'une partie de la variété considérable dans l'adaptation des contes de fées au cinéma, mais ils servent à mettre un peu en contexte le corpus de mon analyse. En fait, si la politique de certains films que j'explore ici n'est pas aussi directe ou radicale (et certains le sont), l'expérimentation avec la forme et l'essence du conte va peut-être plus loin. Certains de ces dix films s'identifient certes comme des adaptations de contes de fées, mais certains ne se placent pas du tout dans cette tradition, et les parallèles et résonances avec les structures et motifs féeriques semblent être inconscients. Ce qui nous conduit à nous demander combien de liberté un cinéaste peut prendre avec la forme connue du conte sans complètement le dénaturer.

Guido Rings, dans « Zum Gesellschaftsbild zweier zeitgenössischer Märchen : Emotionale und kognitive Leitmotive in Tykwers *Lola rennt* und Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* », offre un exemple de la façon dont des éléments de contes classiques et traditionnels peuvent se manifester dans des films qui ne se présentent pas directement comme des adaptations de contes de fées. Rings explore ces deux films à travers l'identification de plusieurs conventions dans les contes telles que leurs narrateurs, leurs conclusions où les héros sont récompensés et les méchants punis, leur mélange d'éléments fantastiques et réalistes (198). Ni l'un ni l'autre de ces films ne s'inspire directement d'un conte classique ou connu, mais les deux peuvent être lus néanmoins à travers le prisme du conte de fées, en particulier avec référence à certaines de leurs structures et à certains de leur motifs.

Mon analyse montrera également comment les résonances avec des éléments individuels peuvent se combiner pour créer une atmosphère ou un effet de conte de fées sans même que le cinéaste ou la plupart des spectateurs s'en aperçoivent. Le degré de fidélité qu'un film montre envers les contes classiques et traditionnels ne détermine pas le positionnement du metteur en scène envers ces contes selon les trois dualités que j'ai décrites ci-dessus. En fait, les adaptations moins directes peuvent, même à l'insu du cinéaste, se conformer plus aux conventions des contes et représenter la tradition sous une lumière plus respectueuse, tandis que des adaptations plus directes peuvent être très critiques des histoires qui les inspirent. Ce genre de dynamique et la comparaison que je fais entre les adaptations directes et indirectes peuvent illuminer l'étendue et le caractère de l'influence qu'a encore le conte de fées aujourd'hui sur le cinéma français et allemand.

Les chapitres qui suivent se divisent sur la base d'une sélection de critères qui me semblent représentatifs de ce qui définit le conte de fées, sinon pour les professionnels et académiciens, au moins pour le spectateur général – en d'autres termes, ce qu'un spectateur ordinaire attend quand il entre dans un cinéma pour voir la dernière adaptation cinématographique d'un conte de fées. Je ne prétends pas non plus m'adresser à la totalité des attentes et associations que la phrase « conte de fées » évoque pour les spectateurs, mais seulement représenter la façon dont certains cinéastes travaillent avec certaines de ces critères.

Le premier chapitre traite de la structure de base du conte. Plusieurs folkloristes ont étudié la structure de contes et ont conçu des catégories pour identifier et comparer différents types de contes dans toutes leurs variations, mais je me concentre particulièrement sur la théorie de Vladimir Propp, un folkloriste russe, formulée dans son livre *Morphology of the Folktale*. Sa proposition d'une structure plus ou moins universelle du conte nous aidera à voir comment les adaptateurs jouent avec les conventions du conte et les attentes des spectateurs à un niveau très essentiel.

Les deuxième, troisième, et quatrième chapitres traitent de la représentation de la magie, un élément essentiel du conte de fées, en particulier dans l'imagination populaire. Chacun de ces chapitres explorera une tendance générale dans la représentation de la magie et dans son association avec certains lieux, personnages, objets et atmosphères. Le deuxième chapitre traite de la tendance à localiser la magie dans un cadre naturel, le troisième de la tendance à la localiser dans un cadre plus industriel et à l'associer à des objets mécaniques et des techniques scientifiques et la troisième de la tendance à

transformer la magie littérale des contes en une représentation figurative de l'imagination et de la perspective personnelle.

Le cinquième chapitre s'attaquera à la question de l'enfance, car les contes sont, la plupart du temps, traités comme des histoires d'enfants. Nous verrons que ça n'a pas toujours été le cas, et que les cinéastes contemporains restent fascinés par l'expérience de l'enfance mais ne se contentent pas de la représenter comme un idéal innocent et l'infusent avec des dangers et des émotions que nous associons plus souvent avec l'âge adulte.

Enfin, les sixième et septième chapitres traiteront des représentations de l'opposition entre le bien et le mal et l'utilisation du conte de fées comme un véhicule pour des jugements moraux. Le sixième chapitre se concentrera sur les représentations du bien et le septième sur les représentations du mal. Dans les deux cas, nous verrons comment les cinéastes contemporains recréent et compliquent la moralité qui semble si simple et si profondément enracinée dans la tradition du conte.

Chaque chapitre comprendra deux, trois ou quatre exemples tirés de mon corpus de dix films. Ainsi, à la fin de l'analyse, nous verrons la façon particulière dont certains cinéastes ont travaillé avec certains éléments des contes classiques ou traditionnels. Nous pourrions également en tirer des conclusions sur l'ensemble de ces films et sur ce qu'ils représentent en tant qu'exemplaires de l'adaptation du conte de fées au cinéma en France et en Allemagne de nos jours. Nous découvrirons une multitude d'approches à la question difficile mais toujours attrayante de savoir comment réconcilier les perspectives contemporaines avec des histoires, des structures et des thématiques tellement anciennes.

1. La structure des contes : s'écarter des sentiers battus

« Once upon a time....Happily ever after. »

Ce cadrage est devenu l'une des marques les plus reconnaissables du conte de fées. En fait, il n'est qu'un élément d'une structure complexe et particulière qui définit, ou aide à définir, le conte de fées. Pour la plupart des lecteurs, le plaisir de lire un conte de fées n'est pas le suspense, mais l'attente. Et si, partout dans le monde, les cinéastes continuent à adapter les contes de fées qui sont déjà connus du public, c'est peut-être parce que les spectateurs sont continuellement fascinés par le déroulement prévisible et réconfortant des mêmes histoires. En même temps, les adaptateurs de contes apportent presque toujours des modifications, majeures ou mineures, qui renouvellent le plaisir des spectateurs en leur offrant des variations et des surprises au cours du déroulement familier de ces histoires connues.

Ce double plaisir – savoir ce qui va se passer et être parfois surpris par un changement dans un personnage ou dans la fin de l'histoire – est basé en partie sur des conventions qu'un spectateur ordinaire peut identifier (la condamnation d'un enfant innocent par sa méchante belle-mère, le combat avec un monstre, le happy end) et en partie sur des structures plus basiques et moins facilement décelées par les amateurs de contes de fées. Il y a des ressemblances structurelles entre les contes de fées qui réunissent les versions traditionnelles, classiques et modernes, orales, écrites et audiovisuelles, pour enfants et pour adultes, folkloriques et artistiques qui composent ce genre.

La structure de base des contes a été (et continue d'être) le sujet de grands efforts de recherche de la part des folkloristes. L'une des études les plus importantes est celle de Vladimir Propp, un Russe qui, au début du 20^{ième} siècle, a appliqué pour la première fois

une théorie structuraliste à l'étude du folklore. Son livre, *Morphology of the Folktale*, présente une idée simple mais importante. Propp cherche à mieux catégoriser et comprendre les contes traditionnels en identifiant des motifs, et non des thèmes, comme les éléments primaires qui servent à définir les variations et les similarités entre les contes. Il base son analyse sur cette proposition : « Tales possess one special characteristic : components of one tale can, without any alteration whatsoever, be transferred to another » (7). En analysant une large sélection de contes de fées traditionnels, il conclut que ces « components », ou fonctions, restent souvent constantes tandis que les personnages qui les jouent peuvent varier. Il propose alors de considérer ces fonctions comme les éléments de base des contes.

Propp ajoute ensuite un autre niveau à sa théorie : la séquence des fonctions. Car le sens d'une série d'événements dépend d'une part des événements qui la compose et d'autre part de l'ordre dans lequel ceux-ci sont présentés. Propp suggère non seulement que les fonctions sont constantes à travers le corpus du conte de fées mais aussi que leur séquence est plus ou moins fixe. Les variations entre les différents contes sont créées en taillant cette structure centrale de différentes façons. Propp résume ses observations de la façon suivante :

1. Functions of characters serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled. They constitute the fundamental components of a tale.
2. The number of functions known to the fairy tale is limited....
3. The sequence of functions is always identical....
4. All fairy tales are of one type in regard to their structure. (21-23)

Son projet consiste alors à définir cette unique séquence de fonctions. Il identifie 31 fonctions individuelles qui, avec quelques exceptions quand plusieurs fonctions sont

liées, peuvent être ajoutées à ou éliminées de la structure générale pour créer l'intrigue de base de tous les contes traditionnels.

La séquence peut commencer, par exemple, par la fonction I, « absentation », où l'un des membres d'une famille s'absente de la maison, ou par la fonction II, « interdiction », où une interdiction est adressée au héros – ou bien l'une peu suivre l'autre, si, par exemple, un parent s'absente en laissant à son enfant une interdiction spéciale à ne pas violer pendant son absence. D'autres exemples des fonctions sont « villainy », où l'antagoniste blesse un membre de la famille, « lack », où un membre de la famille désire ou a besoin de quelque chose, et une petite séquence de fonctions où le héros est testé, interrogé ou attaqué, puis réagit soit positivement soit négativement et acquiert un « magical agent » qui l'aidera plus tard dans l'histoire.

Propp a écrit son livre il y a plus de 80 ans et il a basé sa théorie sur l'étude des contes traditionnels russes, et non pas des contes d'origines françaises et allemandes que les cinéastes que nous examinons ici connaissent probablement bien. Néanmoins, son approche structuraliste peut informer notre analyse de l'adaptation contemporaine des contes de fées au cinéma en France et en Allemagne. Ainsi, la structure qu'il décrit peut être appliquée, comme nous verrons plus tard dans ce chapitre, à un conte classique française, « La Barbe bleue » de Perrault – pas exactement, mais suffisamment pour qu'elle nous aide à identifier des éléments structurels et à en parler plus clairement. Et en fait, d'autres chercheurs ont fait des études similaires avec l'héritage folklorique d'autres pays. Dans « The Development of the Tales of Magic and the Problem of Their Origin », Bronislava Kerbelyte analyse les structures élémentaires des contes lithuaniens et leur développement au cours du temps. Antti Aarne, un chercheur finlandais, a aussi produit

une classification des contes basés sur les épisodes qui les constituent (cité dans Kerbelyte 2, et dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 373). Ces différentes études n'utilisent pas exactement les mêmes catégorisations ni les mêmes motifs, épisodes ou intrigues élémentaires, mais l'approche structuraliste se montre utile dans l'analyse de plusieurs traditions nationales de contes.

Nous nous concentrerons dans ce chapitre sur la théorie de Propp, car elle est plus facilement adaptée aux contes qui nous concernent ici. Les adaptations plus radicales ou plus libres que j'analyse ne manifestent peut-être qu'une petite sélection des motifs identifiés par Propp. Les personnages qui remplissent chaque fonction sont très différents de ceux que Propp utilise dans ses exemples et l'ordre des événements est parfois complètement réorganisé. Mais dans une certaine mesure, le degré auquel ce type de changement a lieu donne une indication de combien le film en question s'est éloigné des rythmes et motifs des anciens contes. Tandis que certains cinéastes se conforment à la séquence identifiée par Propp et exemplifiée, à quelques variations près, dans les contes traditionnels et classiques français et allemands, d'autres la perturbent de différentes façons.

Ces changements affectent non seulement le déroulement de l'histoire mais aussi quels éléments de l'histoire et quels personnages attirent l'attention des spectateurs. En fin de compte, de petits ajustements structurels à une histoire peuvent révéler des différences profondes entre l'original et l'adaptation et illuminer l'attitude du cinéaste vis-à-vis de la tradition des contes en général. Le degré dans lequel un film diverge de ce modèle ne correspond pas nécessairement à l'attitude du réalisateur envers la tradition du conte. En fait, un cinéaste très critique de cette tradition pourrait choisir de rester très

fidèle aux structures et aux conventions classiques pour mieux mettre en contraste quelques divergences importantes – une épilogue alternative, par exemple – ou pour parodier la tradition en l’imitant. Par contre, un autre cinéaste pourrait faire un film qui rend hommage à la tradition du conte sans même être conscient de l’invoquer – les similarités seraient alors peut-être plus au niveau de l’atmosphère qu’au niveau d’une structure spécifique.

Les exemples qui suivent illustreront ces possibilités, et nous verrons à travers le prisme de la structure les attitudes de quelques cinéastes envers l’adaptation du conte pour un public contemporain. Propp a essayé de définir le déroulement de l’action que nous attendons quand nous entendons les mots « Il était une fois... » ; les cinéastes contemporains, d’une façon consciente ou non, mettent cette attente en pratique dans leurs films.

Barbe bleue : un monstre devient humain

En choisissant d’adapter un conte de fée classique au cinéma, Catherine Breillat n’a pas voulu recréer l’original. Dans un entretien dans les *Cahiers du cinéma*, elle explique : « Pour écrire l’adaptation, j’ai décidé de passer par mes souvenirs d’enfance et ensuite par l’imaginaire des petites filles. J’avais envie non pas du conte ampoulé mais du sens du conte de fées, de l’effet produit sur le lecteur et pas du conte de fées des analystes... » (Lequeret 47). Mais en fait, l’histoire centrale – la version du conte de Barbe bleue que les sœurs modernes se racontent – suit très fidèlement le conte de Perrault et la structure proposée par Propp. C’est dans de petits changements mineurs que Breillat se distingue du conte classique et affirme sa propre interprétation de l’histoire.

Utilisant la théorie de Propp comme une mesure, nous pouvons voir plus exactement comment Breillat s'écarte de l'histoire connue. Le film commence avec la première fonction identifiée par Propp, « absence », dans la forme extrême de la mort du père. La famille se retrouve alors à la fonction VIII, « lack » ou le besoin, car il n'y a plus d'argent pour envoyer les deux filles à l'école ou même pour vivre confortablement. La cadette, Marie-Catherine, est alors mariée avec Barbe bleue, satisfaisant la fonction XI, « departure » – normalement, cette fonction implique le départ d'un héros sur sa quête, mais l'héroïne ici est la jeune femme et la quête est son mariage.

À ce point là, l'histoire (dans les versions de Breillat et de Perrault) diverge un peu de l'ordre prescrit par Propp et rebrousse chemin pour revenir à la fonction II, l'interdiction adressée au héros. Barbe bleue interdit à sa femme d'utiliser la petite clé pour entrer dans la chambre mystérieuse. Peut-être qu'en fait Propp aurait catégorisé toute l'action précédente comme une préface, ce qu'il appelle simplement la situation initiale (58-59). Dans la version de Perrault, la situation de la famille, le personnage de Barbe bleue et le mariage sont établis en l'espace de quelques paragraphes, sans le détail narratif qui caractérise le reste du conte. Après le mariage, Perrault se lance directement dans l'interdiction – ce que Propp appellerait peut-être le vrai commencement de la séquence d'action qui définit le conte.

Mais Breillat prend son temps pour établir la situation initiale. Pour Perrault, la situation de la famille et le mariage de Marie-Catherine servent simplement comme une base sur laquelle bâtir le reste de son histoire. Pour Breillat, ces éléments de l'histoire sont cruciaux. La souffrance des filles après la mort de leur père est palpable, et leurs diverses réactions à la tragédie révèlent la personnalité spéciale de Marie-Catherine et

l'identifient comme la figure centrale du film. Breillat focalise aussi sur la complexité de la relation entre Marie-Catherine et Barbe bleue, un mélange de peur, d'horreur, de désir et de sympathie. Toute cette action, qui n'était pour Perrault qu'une introduction, devient pour Breillat une série de scènes émouvantes, cruciales pour le développement du personnage central.

En mettant plus d'emphasis sur ces éléments de l'histoire, Breillat ne diverge pas vraiment de la sphère du conte classique, car elle reprend simplement des fonctions qui apparaissent souvent plus tard dans un conte et les mets au début. Comme nous l'avons déjà vu, les scènes avant l'arrivée chez Barbe bleue et l'interdiction d'utiliser la clé peuvent être alignées avec une séquence des fonctions identifiées par Propp. Breillat n'invente pas, mais elle augmente et réarrange. Ce qu'elle fait ne change pas beaucoup le ton de l'histoire, car le début reste dans l'atmosphère du conte de fées classique, mais cela change subtilement l'impact du film en construisant une héroïne plus intéressante et même un méchant un peu plus sympathique. Ces premières scènes rajoutent des couches supplémentaires à l'histoire – la relation parfois tendue, parfois amicale entre les deux sœurs, et la relation très complexe entre Marie-Catherine et Barbe bleue. Le conte classique devient une histoire plus humaine.

Le reste du film progresse d'une façon plus orthodoxe, avec l'interdiction (fonction II), la violation de l'interdiction (fonction III), la lutte entre Marie-Catherine et Barbe bleue (fonction XVI) et la victoire de l'héroïne (fonction XVIII). L'histoire des sœurs modernes s'infiltré parfois dans l'histoire centrale, d'une façon qui ne change pas la structure de base, mais qui ajoute une touche humaine et même politique. Quand la petite fille, Catherine, entre dans la chambre secrète à la place de Marie-Catherine, elle

démontre ce que Propp a noté : que le personnage peut changer sans que le sens littéral de son action ne change. C'est choquant, certes, de voir la petite fille entrer dans la chambre pleine de sang et de cadavres, mais ça ne change pas le sens élémentaire de cette scène – que l'interdiction a été violée, que la jeune femme a transgressé les règles de conduite et qu'elle sera punie. Catherine aussi transgresse des règles en montant dans le grenier sans la permission de sa mère et en prenant plaisir à une histoire qui est censée faire peur aux jeunes filles, non pas les exciter, et elle aussi reçoit une punition quand sa sœur meurt à la fin.

Le remplacement de Marie-Catherine par Catherine ne change donc pas le sens de la scène dans les termes de Propp – elle signifie toujours une violation de l'interdiction – mais ce remplacement augmente néanmoins le sens thématique de la scène. L'apparition de Catherine dans la chambre secrète marque nettement le parallèle entre les deux héroïnes du film, ce qui affecte notre compréhension des deux histoires. D'une part, nous pouvons voir Marie-Catherine comme un personnage plus réel et sympathique à travers sa connexion avec une petite fille moderne – elle n'est pas seulement une figure historique ou même mythique, mais une vraie jeune fille – et d'autre part, nous pouvons voir Catherine comme une victime des mêmes forces oppressives qui prescrivent où les filles peuvent aller et comment elle peuvent agir et qui punissent celles qui transgressent les frontières du comportement correct.

Breillat a donc choisi très sélectivement des changements structurels pour développer sa propre version du conte classique, une version qui inspire des émotions plus complexes que la peur et l'horreur. Sa focalisation sur le début de l'histoire est subtile, la substitution de Catherine pour Marie-Catherine choquante, mais l'une et l'autre

contribuent à moderniser les émotions et la psychologie du conte de fées. Dans son entretien avec les *Cahiers du cinéma*, Breillat valorise le « sens du conte de fées » au lieu du « conte de fées des psychanalystes », mais elle se déclare néanmoins intéressée par le fait que Barbe bleue n'est pas un ogre, mais un homme, et qu'il peut y avoir une sorte d'amour entre lui et sa femme (Lequeret 47). Elle décrit visuellement un cadre ancien – non spécifié, mais visiblement médiéval – mais les motivations et les émotions des personnages sont facilement reconnaissables pour des spectateurs contemporains et acquièrent des résonances sympathiques et politiques par leur connexion à une histoire moderne. Ce film montre que de petits ajustements dans une adaptation sinon plutôt fidèle à l'original peuvent donner un sens plus complexe et subtil à un conte classique.

***Kirikou et la sorcière* : le conte traditionnel en Afrique**

Kirikou et la sorcière, de Michel Ocelot, a été conçu, selon le générique final, « d'après des thèmes traditionnels d'Afrique de l'Ouest. » Mais ces thèmes traditionnels africains sont probablement aussi un peu mélangés avec les thèmes et conventions de contes français car Ocelot s'intéresse aux contes et connaît certainement leur tradition. De toute façon, l'analyse de Propp n'est pas strictement limitée aux contes russes ou même européens. Sa théorie peut, avec certains ajustements, être appliquée à un conte créé par un français qui a grandi en Afrique (Panzner 15). Une analyse structurale de ce film révèle que, consciemment ou non, Ocelot se conforme assez strictement aux motifs et aux séquences identifiés par Propp.

Comme beaucoup de contes traditionnels, le film commence avec la famille. La première chose que Kirikou demande à sa mère après être sortie de son ventre, c'est où se

trouvent son père et ses oncles. La réponse introduit immédiatement Karaba la sorcière. La situation initiale est alors établie, consistante avec ce que Propp note sur les débuts des contes : « A tale usually begins with some sort of initial situation. The members of a family are enumerated, or the future hero (e.g., a soldier) is simply introduced by mention of his name or indication of his status » (25). Dans ce film, plusieurs fonctions ont déjà eu lieu avant que l'histoire ne commence : la sorcière a déjà blessé un membre de la famille (fonction VIII), et la famille manque d'eau et d'hommes à cause des actions de Karaba (fonction VIII). Ces malheurs sont alors déclarés et le héros est autorisé à partir dans sa quête pour sauver le village (fonction IX). C'est un début traditionnel.

Ensuite, l'histoire progresse sous la forme d'épisodes – l'épisode du chapeau, l'épisode de l'or, l'épisode de la source maudite, l'épisode du voyage à la montagne et l'épisode de la libération de Karaba et du village. En fait, chaque épisode constitue un petit conte individuel, ce qui n'est pas un phénomène nouveau. Propp note qu'à la fin de sa séquence un nouveau malheur peut se présenter et le cycle recommencera (Propp, 58-59). Ainsi, dans chaque épisode, Kirikou quitte le village (fonction XI), son intelligence et sa fortitude sont mises à l'épreuve (fonction XII), il réagit avec courage et innovation (fonction XIII), il reçoit un « agent magique » pour résoudre le malheur, que ce soit les feuilles pour se déguiser et tromper Karaba ou un poignard pour vaincre un monstre (fonction XIV), il confronte directement son adversaire – soit Karaba elle-même, soit un des ses émissaires, soit même le sanglier – (fonction XVI), il émerge victorieux du combat (fonction XVIII), le malheur est résolu (fonction XIX) et Kirikou retourne comme un héros au village (fonction XX). À ce point de l'histoire, le cycle recommence au début, jusqu'à ce que Kirikou arrive enfin au malheur central, l'épine empoisonnée

enfoncee dans le dos de Karaba, et résout tous les problèmes du village pour toujours en arrachant l'épine et en libérant Karaba. À ce moment-là, nous avançons enfin vers la fin de la séquence et nous arrivons à la fonction XXXI, le mariage entre Kirikou et Karaba.

Ce mariage introduit une variation subtile qui révèle des limitations dans la théorie de Propp. Selon Propp, l'union entre Kirikou et Karaba constitue la fonction de mariage, même si Kirikou a choisi de se marier avec son ennemi au lieu d'épouser une princesse – « [f]unctions of characters serve as stable, constant elements in a tale, independent of how and by whom they are fulfilled » (21). Cependant, Ocelot bouleverse un peu les conventions des contes connus où la sorcière et sa victime sont censées être deux personnes différentes. Mais au lieu d'utiliser cet ajustement pour introduire une vraie critique du conte traditionnel, comme le fait Breillat, Ocelot contourne le problème avec une transformation astucieuse. Quand Kirikou arrache l'épine de son dos, Karaba la sorcière meurt (comme elle le doit, en tant que méchant) et Karaba la femme persécutée renaît, comme si elle avait été prisonnière de sa nature de sorcière. Elle devient l'équivalent d'une princesse emprisonnée dans une tour par un dragon ou un sorcier, et elle est ainsi une partenaire idéale pour Kirikou, qui l'a délivrée.

Sous la caméra d'un autre cinéaste, la substitution d'une princesse par une sorcière pourrait bouleverser le ton et l'effet du film et pourrait même constituer un défi direct aux conventions morales des contes traditionnels – ce qui aurait mis en évidence certaines limitations de la théorie de Propp en montrant qu'un changement de personnage peut affecter un conte autant qu'un changement d'action. Mais, géré par Ocelot, le mariage avec Karaba n'est pas vraiment un choix très audacieux. L'histoire de *Kirikou et la sorcière* est en fait structurellement encore plus fidèle à la convention que celle de

Barbe bleue, malgré le fait qu'elle n'est pas basée sur un conte traditionnel spécifique ou sur la tradition européenne.

La façon dont Ocelot traite la structure s'aligne au cadre préindustriel de son film. Tandis que Breillat utilise des décors, des costumes et des dialogues médiévaux pour augmenter le contraste entre le conte classique et son interprétation moderne, Ocelot conforme la structure narrative et le cadre historique de son histoire aux conventions du genre. Nous verrons dans le chapitre suivant comment son choix d'ancrer l'histoire de Kirikou dans un cadre extrêmement rural renforce encore plus son interprétation nostalgique du conte traditionnel.

Dans ces deux films, les cinéastes ont choisi d'invoquer explicitement le conte de fées classique ou traditionnel et, ce faisant, ils se sont emparés d'un outil puissant : la possibilité d'imiter et de bouleverser les structures familières du conte. Comme le montrent Propp et les autres folkloristes structuralistes, la familiarité de la structure des contes de fées est basée sur des motifs et des séquences identifiables et définissables. Les adaptateurs comme Breillat et Ocelot peuvent exploiter cette familiarité soit pour reconforter leurs spectateurs, soit pour les choquer. Pour le spectateur, ce n'est pas une question de connaître l'histoire originale, mais plutôt d'avoir certaines attentes d'un conte – par exemple que le héros finisse par se marier ou que le méchant soit vaincu et la princesse délivrée. Une audience française reconnaîtrait mieux le conte sur lequel est basé *Barbe bleue* que celui dont s'inspire *Kirikou et la sorcière*, mais Ocelot se conforme en fait plus à ce genre d'attentes pour créer un conte reconfortant, tandis que Breillat perturbe la structure familière pour évoquer une réaction plus complexe et ambiguë.

L'analyse structurelle de ces films nous montre une des façons dont les adaptations cinématographiques peuvent jouer avec les conventions des contes de fées pour en créer les critiques, les commenter ou en faire l'hommage. Dans les chapitres qui suivent, nous verrons comment les cinéastes peuvent manipuler d'autres éléments des contes, des éléments plus thématiques, et comment ces éléments contribuent à évoquer des résonances féeriques dans l'esprit du spectateur et à montrer comment divers cinéastes abordent cette confluence étrange entre modernité et passé qui apparaît dans l'adaptation des contes de fées au cinéma.

2. Représentations de la magie : la puissance de la nature

La théorie de Propp a déjà été critiquée. Satu Apo, par exemple, suggère qu'elle s'applique particulièrement aux contes avec un héros mâle (cité dans Järv 287). Mais, sans même aborder les problèmes et limitations spécifiques de la séquence de fonctions que Propp propose, nous pouvons contester son approche en général. Dans son effort pour découvrir les structures fondamentales du conte et les analyser par rapport à des standards quantitatifs, Propp ignore des aspects moins rationnels et moins facilement quantifiables du conte – son pouvoir de terrifier ou d'enchanter, les résonances symboliques des endroits et des objets qu'il évoque, tout ce qui nous permet de nous évader à travers les contes de fées dans un autre monde et un autre état d'esprit. C'est à travers la représentation du féérique dans les contes que nous pouvons mieux comprendre l'atmosphère particulière de ces histoires et voir si elle est préservée dans leurs adaptations.

Les contes sont autant définis comme un genre par la présence de la magie que par la structure que Propp et d'autres folkloristes décrivent. La magie des contes n'est pas seulement un moyen d'amuser ou d'impressionner, mais aussi un élément important dans l'impact de l'histoire – que ce soit un message moral ou une critique culturelle. Les trois chapitres qui suivent exploreront l'importance des choix que font les cinéastes pour représenter la magie et le surréal. La représentation visuelle de la magie, la localisation du pouvoir magique dans les personnages, les objets et les lieux et la caractérisation de la magie comme une force de malheur ou de bonté révèlent tous en partie les attitudes des cinéastes envers cet aspect tellement fondamental du conte de fées. Nous verrons à

travers plusieurs exemples certaines façons dont les metteurs en scène essayent d'adapter des histoires féeriques pour un public moderne.

Dans ce chapitre, je traite de trois films qui illustrent l'une des tendances dans l'adaptation des contes de fées : la représentation de la magie comme un élément naturel. L'attribution de la magie à la nature n'est pas née du travail de ces cinéastes. En fait, ce choix suggère, au premier abord, une attitude plutôt conservatrice dans l'adaptation des contes de fée. La nature apparaît dans beaucoup de contes sous des formes variés – les animaux enchantés qui peuvent communiquer avec les héros et les aider dans leurs quêtes, les cadres naturels, en particulier la forêt, qui apportent un élément sauvage et mystérieux à l'histoire ou le passage des saisons comme un catalyseur de l'histoire. Dans les contes traditionnels, les dangers et enchantements de la nature reflètent peut-être la réalité rurale des conteurs et leurs audiences. Mais pour les écrivains de contes littéraires, dont les frères Grimm, Perrault et leurs contemporains, la nature semble avoir acquit des résonances plus symboliques et en particulier nostalgiques.

Dans « Waldsymbolik bei den Brüdern Grimm », Hisako Ono explique en détail la fascination des frères Grimm pour la forêt. Les frères considéraient la forêt comme un lieu évocateur des anciennes épopées et de la poésie allemande médiévale, non seulement associée poétiquement au passé, mais aussi y appartenant littéralement de plus en plus à travers la destruction des anciennes forêts : « Die großen Wälder, die für Jacob Grimm die Heimat des epischen Poesie oder Naturpoesie waren, wurden von den Menschen abgeholzt und in Kulturland umgewandelt » (83). En préparant et adaptant leurs contes pour la publication dans *Kinder- und Hausmärchen*, les frères Grimm ont utilisé le cadre de la forêt pour lier leurs contes aux traditions folkloriques et poétiques allemandes afin

de rendre ces contes indigènes à leur pays – « Die Bearbeitung der KHM [*Kinder- und Hausmärchen*] kann auch als ein Versuch betrachtet werden, das altertümliche Leben in der deutschen historishen Natur-und Nationalpoesie poetisch wiederzubeleben und ihm somit Kontinuität zu verleihen » (80) – et de recapturer l'idéal de la « immergrüne Vorzeit » (84).

Ono note que, pour les frères Grimm, la forêt est ambiguë – « nicht nur lebensbedrohlich-negative, sondern natursegnend-positive... » (76). Dans *Kinder- und Hausmärchen*, cet élément peut être vu comme un vestige culturel des anciennes forêts, un sanctuaire des croyances populaires, un symbole psychologique de l'inconnu, ou bien un lieu de nostalgie romantique (Ono, 74). Nous retrouvons ces résonances dans d'autres adaptations. Les adaptations cinématographiques de « La Belle et la bête » de Jean Cocteau et de Walt Disney, par exemple, utilisent l'association entre la forêt et des forces magiques sinistres pour baigner le château enchanté de la bête dans une atmosphère féerique et en même temps terrifiante. Et la forêt n'est pas la seule manifestation de la puissance évocatrice et atmosphérique de la nature dans les contes de fées. Comme nous allons le voir dans l'analyse qui suit, la symbolique de l'eau et les tendances animales des hommes sont d'autres motifs exploités par les cinéastes pour relier leurs œuvres à la tradition du conte comme l'ont fait les frères Grimm.

L'utilisation des éléments naturels dans la représentation des cadres féeriques n'en devient que plus intrigante dans les adaptations contemporaines des contes de fées. La relation entre les individus et la nature a beaucoup changé depuis l'ère des contes oraux, même depuis que les frères Grimm et Perrault les ont transcrit et adapté. Déjà au début du 19^{ième} siècle, comme le note Ono, il n'y avait presque plus de grandes étendues

de forêts vieilles et sauvages (83), et Perrault et les autres écrivains de contes littéraires à la fin du 17^{ième} et au début du 18^{ième} siècles composaient et lisaient les histoires féeriques dans des salons à Paris, loin des paysages ruraux qui sont souvent le cadre des contes. Aujourd'hui nous sommes encore plus éloignés des environnements naturels que nous associons aux contes de fées, et nous ne sommes peut-être plus aussi respectueux de la nature – ni de sa splendeur ni de sa puissance – que ne l'étaient les conteurs originaux qui ont imaginé le loup dans « Le Petit Chaperon Rouge » ou la bête dans « La Belle et la bête » menant une existence sauvage au milieu de la forêt.

Mais si pour les lecteurs et spectateurs modernes la nature a perdu un élément de danger ou sa puissance directe, elle conserve sur notre imagination un pouvoir symbolique. Quand les cinéastes contemporains reprennent certains motifs et cadres naturels des contes, ils évoquent des associations culturelles, comme celles que Ono identifie chez les frères Grimm, qui maintiennent la nature dans notre imagination collective. L'association entre la nature et la magie incarne cette tendance en faisant d'un lieu, d'un objet ou d'une figure naturelle quelque chose plus que naturel. La menace et le mystère qui jadis étaient des aspects réalistes de la nature (quand il y avait vraiment des loups dans la forêt, prêts à manger les petites filles) se sont transformés à travers les contes de fées en menaces et mystères figuratifs, symbolisés par les enchantements, les sorcières et les monstres fictifs.

Ce chapitre explorera la façon dont trois cinéastes interprètent l'aspect féerique des contes à travers des motifs naturels. Pour l'un, l'association de la magie à la nature représente une construction idéale par rapport au monde industrialisé d'aujourd'hui. Pour un autre, un cadre naturel acquiert une signification psychologique. Enfin, le troisième

évoque une vision carnavalesque où les forces perturbantes de la nature animale resurgissent au niveau social.

Chacun de ces trois films décrit une version différente de la magie naturelle en localisant une qualité féerique ou tout simplement hors du commun dans divers cadres et figures naturels. Mais tous trois, en attachant la magie à la nature, font un commentaire – explicite ou implicite – sur les origines du conte dans des cadres ruraux et sur la valeur de ces histoires de nos jours, dans un monde de plus en plus urbain. En explorant comment la magie se manifeste à travers la nature et comment les personnages sont confrontés à des forces féeriques dans le monde naturel qui les entoure, ils révèlent des tendances diverses : la nostalgie d'un monde préindustriel, le pessimisme sur la nature humaine et le plaisir carnavalesque des instincts animaux.

Absurdistan : l'exotique et le nostalgique

Dans « Fairy Tales and Tourist Trips », Risto Järv conçoit les contes de fées comme des voyages et des voyages comme des contes de fées. Il suggère que les touristes et les héros des contes sont similaires à plusieurs égards et il établit même un parallèle entre les motifs de Propp et les étapes d'un voyage touristique. Son argument est basé surtout sur les contes où le héros quitte son village ou son cadre familial pour une quête, mais ses propositions vis-à-vis des voyages imaginaires connus des conteurs et lecteurs ou spectateurs des contes de fées sont pertinentes dans l'analyse de tout conte situé dans un lieu distant dans l'espace ou dans le temps.

L'acte de raconter une histoire, écrit Järv, se passe souvent au crépuscule, entre le jour et la nuit, et au moment de s'endormir, entre la réalité et les rêves (282). J'ajouterais

que le conteur moderne enjambe aussi souvent deux mondes – le monde contemporain dans lequel lui et ses auditeurs se trouvent, et le monde du passé, mi-réel, mi-imaginaire, que nous associons aux contes de fées. Järv décrit les contes de fées de cette façon : « an exploration of the boundaries of an alternative world ». Ils sont la réalisation d'un désir de voyager que nous assouvissons aujourd'hui à travers le tourisme – « if, in former times, one would largely travel in spirit (or in a fairy tale), because there was no other choice, nowadays it is possible to do the reverse, to go on a trip as if it were a fairy tale » (290).

Mais les adaptations des contes de fées, en particulier à travers le médium audiovisuel du cinéma, continuent à satisfaire notre désir de voyager, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps : « [s]imilar to fairy tales...travel experiences...may also constitute trips to a past culture,...a lifestyle which we ourselves have abandoned...One wishes to experience a tale as something that is true to the roots of a specific people, something that is pure, original, and 'authentic' » (286). Cet article décrit donc les contes de fées comme des objets nostalgiques qui promettent un retour à l'ancien et à l'originel à travers un voyage imaginaire, comme ils le promettaient aux frères Grimm, selon l'analyse d'Ono. La possibilité de voyager et d'expérimenter avec les frontières de la réalité semble offrir une opportunité de questionner ces limites et de redéfinir les hiérarchies dans un esprit carnavalesque – mais en fait elle se mêle avec une nostalgie qui renforce des structures anciennes. Nous pouvons voir cette dynamique dans la façon dont Veit Helmer, dans *Absurdistan*, représente un cadre rural et quasi primitif comme le lieu d'une magie naturelle ancienne.

Le paysage d'*Absurdistan* est une étendue désertique et désolée, sans végétation, sans vie animale, sans eau et apparemment sans limites – certainement pas ce que Järv imagine quand il décrit les destinations féeriques dont ses voyageurs rêvent. Mais c'est ce paysage que Helmer a choisi pour y placer son conte de fées moderne, l'histoire d'un jeune couple, Aya et Temelko, qui sauvent leur village et vivent « happily ever after ». Helmer établit au début du film que c'est un village vraiment isolé – il utilise les phrases « not recorded on any map » et « forgotten by the rest of the world ». Mais cette isolation et la désolation qui l'entoure masquent en fait des trésors cachés – les femmes du village sont réputées pour leur beauté et les hommes pour leur virilité, et sous leurs maisons, il y a une source ancienne et puissante qui a le pouvoir de transformer le paysage aride et les relations tendues des habitants dans un paradis de beauté et de sensualité. Le temps a érodé l'aqueduc et caché cette beauté sous des couches de poussière et de terre sèche, mais elle attend seulement d'être redécouverte. Ce village représente en fait l'idéal touristique décrit par Järv, une véritable destination féerique pour les spectateurs du film.

La clé de la redécouverte du village féerique, c'est l'eau. Non seulement Helmer place la source au centre du film, mais il l'investit aussi d'une qualité magique. Dès le début du film, l'eau a une importance mystérieuse – la grand-mère de Aya prédit à travers un rite de sang que les deux jeunes doivent se baigner avant de consommer leur amour sous un certain alignement des étoiles. Mais la vraie puissance de l'eau n'est révélée que dans la quête de Temelko pour faire revenir l'eau au village. Il essaye d'abord d'utiliser les connaissances technologiques que ses études lui ont données, mais les pommes de douche et le chalumeau n'aboutissent à rien. Ce qu'il lui faut, c'est le talisman magique qu'il reçoit de Leonora, la fille du stand de tir. Cette scène, qui mène directement à son

succès dans la caverne et au happy end, est la représentation la plus littérale de la magie dans ce film. La chance miraculeuse de Temelko au stand de tir est la première manifestation d'une force ultérieure et peut-être magique.

À cause de sa chance au stand de tir, Leonora accorde un vœu à Temelko. Quand il entre dans la caravane, elle le plonge immédiatement dans un bain puis, ayant murmuré une incantation et versé une substance magique dans l'eau, elle en retire le talisman, un petit bout d'étain en forme d'alêne. Dans la scène de l'incantation, Helmer renforce le lien entre l'ancienne magie de la nature et le village lui-même en revêtant Leonora d'un costume plus proche du costume traditionnel des femmes du village, au lieu du costume moderne de « Miss Universe » qu'elle portait avant. La magie de Leonora est alors fortement associée à l'élément naturel de l'eau et à la puissance traditionnelle de ce village ancien et féerique.

La scène dans la caverne apporte la touche finale à cette construction nostalgique. Temelko appelle son voyage souterrain un voyage aux enfers, évoquant des résonances mythologiques. En effet, la caverne est un lieu imbu de magie, car c'est là qu'il retrouve la pierre qui correspond au talisman que Leonora lui a donné. Cette pierre est la cible de sa quête, et quand il réussit à la jeter dans le trou par lequel l'eau s'échappait, elle libère la puissance de l'eau et révèle la beauté du village. Dans la scène suivante, Helmer montre une transformation miraculeuse du village en une véritable oasis dans le désert. La terre redevient verte, les femmes et les hommes redeviennent beaux et la prédiction de la grand-mère peut se réaliser.

Cette scène achève le projet nostalgique et, dans la terminologie de Järv, touristique du film. En attachant des lieux et figures représentant une magie ancienne et

naturelle au cadre rural et isolé de son histoire, Helmer, cherche à retrouver non seulement un endroit perdu, tel un touriste, mais aussi la tradition du conte de fées. Il construit un idéal naturel et y ajoute une mystique féerique à travers son traitement de l'eau comme élément magique. C'est un exemple d'une tendance présente à divers degrés dans le travail de plusieurs cinéastes que j'analyse, mais chez Helmer le désir de rattacher la magie à un passé idéal, naturel et même exotique est peut-être le plus évident. Nous verrons dans les sections suivantes comment cette tendance prend des formes plus complexes chez d'autres réalisateurs.

***Milchwald* : la forêt de l'esprit**

Les dangers de la forêt sont connus par tout enfant qui a lu ou entendu un conte de fées. C'est dans la forêt que la bête habite dans son château enchanté, dans la forêt que le Petit Chaperon Rouge rencontre le loup et dans la forêt que Hänsel et Gretel se perdent et tombent dans le piège de la méchante sorcière. Dans les contes traditionnels, le cadre sombre et mystérieux de la forêt sert d'espace physique, de réservoir pour tout ce qui terrifie les enfants : des sorcières, des monstres et des animaux sauvages. Mais une vision moderne offre une autre perspective sur le phénomène de la forêt féerique. Elle peut être non seulement l'endroit où se passe une histoire, mais aussi un espace symbolique où les conflits psychologiques se manifestent comme des ombres menaçantes et des monstres terrifiants. L'association d'une magie maléfique avec un cadre naturel peut être une façon de représenter une perturbation psychologique et de moderniser ainsi un ancien conte.

Dans son essai sur « Hänsel und Gretel » dans *The Uses of Enchantment*, Bettelheim propose une interprétation symboliste et psychologique du conte. De son

point de vue la puissance de cette histoire vient du fait que l'action centrale – l'abandonnement des enfants par leurs parents – correspond aux peurs profondes des jeunes lecteurs, qui craignent de perdre l'amour absolu de leurs parents. La forêt devient un espace psychologique, et tout ce qui se passe dans ses ténèbres est une représentation symbolique des préoccupations intérieures des enfants : « This tale gives symbolic expression to these inner experiences... » (160). Bettelheim se focalise non pas sur les qualités intrinsèquement terrifiantes de la forêt ou de la maison de la sorcière, mais sur les terreurs que nous associons à ces endroits – le mystère et la confusion de la forêt comme parallèle à la confusion des relations entre les enfants et leurs parents, la méchanceté de la sorcière comme une réalisation des peurs qu'aurait l'enfant vis-à-vis des figures d'autorité dans sa vie (163).

L'analyse de Bettelheim focalise très strictement sur la fonction psychologique des contes, mais nous pouvons utiliser son approche sans perdre de vue leur fonction narrative. Quand les bois deviennent un espace symbolique, ils ne perdent pas leur magie. La forêt elle-même ne devient pas moins importante à force de représenter une réalité psychologique en plus d'une réalité physique ou féerique. Au contraire, les résonances symboliques de ce cadre naturel enrichissent sa puissance comme cadre pour le conte.

Dans *Milchwald*, de Christophe Hochhäusler, toute manifestation littérale de la magie est remplacée par une effusion de psychologie dégénérée. Ce film suit l'approche de Bettelheim en transformant l'histoire des enfants abandonnés en un drame psychologique. Hänsel et Gretel sont abandonnés à cause d'une nécessité physique, le manque de nourriture, que Bettelheim interprète comme la représentation d'une nécessité psychologique, le développement de l'indépendance chez l'enfant. Mais Lea et Consti

sont abandonnés pour des raisons littéralement psychologiques. Leur famille a certainement assez d'argent – assez pour une nouvelle maison, pour une belle voiture, pour que Sylvia change de robe deux ou trois fois pendant le film. La ressource qui manque, ce n'est pas l'argent mais l'amour. L'impossibilité de la réunification entre les enfants et leurs parents est aussi causée par des forces psychologiques et non physiques. Tandis que Hänsel et Gretel ne peuvent simplement pas trouver le chemin de retour (un symbole pour Bettelheim du fait qu'ils sont handicapés par leurs anxiétés (160)), Lea, Consti et leur père sont à chaque moment bloqués par les manœuvres de Sylvia, qui n'arrive pas à admettre sa culpabilité.

Hochhäusler transforme en effet la thématique du conte original en l'action littérale de son film. Mais, ce faisant, il maintient un aspect de magie en associant les perturbations psychologiques de ses personnages au cadre naturel de la forêt. Tout en décrivant des personnages banals et un paysage brutalement prosaïque, sans aucun charme ni pouvoir d'enchanter, Hochhäusler introduit tout de même un élément subtilement féérique dans le sujet sous-jacent du film. Le conte classique associe la magie dangereuse à la forêt ; l'adaptation de Hochhäusler exploite cette association, mais remplace les dangers physiques par des dangers émotionnels et psychologiques.

Hochhäusler place son adaptation dans un contexte urbain où les personnages souffrent de l'anonymat et la dissociation de la civilisation. L'exception est la scène de l'abandonnement, qui se passe dans un paysage rural. Le cadre naturel de cette scène particulière devient alors très marquant. Hochhäusler représente la forêt en contraste avec la maison, la famille et la civilisation, comme un espace où les instincts sauvages peuvent

ressortir. Tandis que les espaces urbains sont stérilisés et dénudés, l'espace naturel retient un peu de mystère, un peu de magie.

Comme dans le conte des frères Grimm, la mère doit emmener les enfants dans les bois avant de se séparer d'eux. Dans le conte classique, l'expédition dans les bois a une fonction pratique, car les enfants ne peuvent littéralement pas trouver le chemin de retour. Pour Sylvia, l'espace naturel et désert a une fonction plus symbolique. Elle aurait pu facilement perdre les enfants dans la ville – et c'est dans un milieu urbain que Kuba les perd à son tour – mais la route déserte, avec les champs et les bois comme seuls témoins, semble libérer Sylvia de sa responsabilité maternelle. Ou bien il y a quelque chose dans la forêt qui encourage ses instincts destructifs. Dans les termes (à peu près) de Bettelheim, l'espace naturel représente un espace psychologique où sont réalisées non seulement les peurs des enfants mais aussi les fantaisies maléfiques de la mère.

Comme dans beaucoup de contes, les forces de la civilisation sont confrontées aux forces de la magie et de la perturbation. La mère, censée maintenir l'ordre et le réconfort familial, devient équivalent à une sorcière qui menace de manger des enfants au lieu de les protéger et les aimer. Dans le conte classique, cette aberration se manifeste littéralement dans la figure de la sorcière, mais dans l'adaptation psychologique de Hochhäusler, la transgression des règles de la civilisation est plus subtile – est-ce que Sylvia avait l'intention d'abandonner les enfants ? – et sa source plus mystérieuse – qu'est-ce qui fait qu'elle prend une mesure aussi violente et que ni les enfants, qui veulent rentrer chez eux, ni leur père, qui veut les récupérer, puissent se retrouver ?

Hochhäusler nous exclut presque toujours des pensées et sympathies des personnages et divertit notre attention sur ce qui les entoure, investissant le cadre de

l'histoire de résonances thématiques importantes. En associant le moment de transgression à un cadre naturel, Hochhäusler reprend la tradition des forêts dangereuses et sombres et exploite les attentes des spectateurs vis-à-vis de cette tradition. D'une part, il établit fortement son alliance avec l'époque moderne en transformant le conte classique en drame psychologique. D'autre part, il se conforme à la tradition et aux attentes des spectateurs en laissant à la forêt un rôle important dans l'histoire et il utilise le cadre de la forêt pour bouleverser la civilisation qui a créé les névroses psychologiques qu'il décrit.

***Delicatessen* : la résurgence de l'instinct animal**

Les instincts sauvages éveillés en Sylvia par la forêt dans *Milchwald* sont explorés plus littéralement et à plus grande échelle par Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro dans *Delicatessen*. L'un et l'autre films exposent le côté noir de la nature humaine et une certaine dégénération des codes moraux – dans l'un, l'abandonnement de deux enfants, dans l'autre, une communauté qui subsiste en mangeant de la chair humaine. Mais tandis que Hochhäusler s'engage dans une exploration psychologique de la culpabilité, utilisant la forêt comme un lieu subtilement symbolique de forces anciennes et dangereuses, Jeunet et Caro explorent les conséquences sociales de la transgression des standards humains, offrant une vision d'un monde alternatif où les instincts violents et les besoins physiques règnent ouvertement. Ici, le pouvoir naturel est dans les personnages eux-mêmes, non dans la forêt. C'est la nature humaine qui bouleverse l'ordre social.

Le monde dans lequel se trouve la maison d'horreurs où réside le héros, Louison le clown, semble être urbain mais à moitié détruit. Les seules prises de vue extérieures montrent un paysage de bâtiments bombardés entourés d'une fumée toxique. Cette

atmosphère artificielle pénètre même sous terre et le monde des Troglodistes est tout fait de métal et de béton. Les personnages sont entourés de créations humaines qui évoquent la nature – les petites boîtes sonores faites par les frères Kube qui font un bruit de mouton et le sifflet qui imite le cri des rats – mais comme le boucher dit à Tapioca quand il lui présente le sifflet, il n’y a plus de rats. Les seuls représentants de la nature dans le bâtiment, ce sont les grenouilles et escargots, mais ceux-ci sont soigneusement maintenus par M. Potin dans son appartement du sous-sol comme colonie artificielle et source de nourriture.

En fait, les personnages sont un peu en opposition à leur environnement, car ce sont les humains eux-mêmes qui sont l’élément le plus naturel et sauvage dans ce monde. Dans « Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro’s *Delicatessen* : An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal », Kyri Watson Clafin explique le désordre social que ce film présente :

The line between man the eater and animal the eaten doesn’t exist. The distinction between man and animal breaks down completely, and a whole segment of society eats not only monkey, but its neighbors as well ! Scarcity has reduced the social hierarchy of meat consumption to the man who eats and the man who is eaten. The distance « civilized » humans maintain between self and other, and expectations of sociability are turned upside down in a Carnavalesque reordering of the world the characters inhabit. The line of culinary propriety and sociability completely disappears to reveal the utter degradation of man in a deadly eating context. (245-46)

Les hommes, en d’autres termes, sont devenus les loups et les ogres, les ennemis de la civilisation, les éléments destructeurs dans la communauté, l’incarnation des forces anciennes, mystérieuses et dangereuses de la nature. Ces figures monstrueuses ont été déplacées dans un cadre domestique et s’expriment dans le langage de la cuisine – le

code, par exemple, que Julie utilise pour communiquer avec les Troglodistes est fait entièrement de mots pour la nourriture et la cuisine – mais ils sont toujours reconnaissables comme des incarnations de la monstruosité ancienne.

Le boucher est le représentant central de ces forces dans le film, et c'est son appétit pour le meurtre (soutenu par l'appétit des habitants du bâtiment pour la viande) qui fait de ce bâtiment une sorte de maison ou de château hanté, un lieu féerique. Le boucher est Barbe bleue, le loup dans la forêt, le géant qui habite en haut de la tige du haricot magique, la sorcière de « Hänsel und Gretel ». D'ailleurs, l'histoire de *Delicatessen* s'aligne presque parfaitement avec un type particulier de conte, « Magic Flight stories », que Willem de Blécourt identifie dans « On the Origin of Hansel and Gretel ». Il définit ce type ainsi : « The central episode of Magic Flight stories is the meeting of a boy and a girl, usually lovers, in the abode of a cannibal. In most cases the girl already lives there and she helps the boy escape, sometimes after having assisted him to perform tasks » (33). Donc, en tant que conte de fées, *Delicatessen* tourne autour de la figure du boucher, qui incarne la caractérisation traditionnelle de la méchanceté et qui combine la sauvagerie d'un animal – en particulier le goût pour la chair humaine – avec une façade humaine ou quasi humaine.

Le boucher et ses dépendants, les habitants du bâtiment, sont opposés à Julie et Louison, la fille et le garçon qui se retrouvent dans la maison du cannibale et tombent amoureux. Si le boucher est l'ogre, Julie et Louison représentent ensemble le héros traditionnel du conte, qui échappe aux forces magiques sinistres avec l'aide de sa bonne nature et de son intelligence. Watson Clafin lie les efforts de Julie et Louison au concept français de débrouillardise et fait référence à l'étude de Robert Darnton, qui a identifié le

thème central de beaucoup de contes traditionnels français : « [t]he recurrent theme in French tales is the hero who solves problems by cunning, craftiness, and intrigue » (Watson Clafin, 240-41). Jeunet et Caro représentent cette intelligence dans le personnage de Louison, maître de l'illusion et le tour de passe-passe, une autre forme de magie. Le boucher a son fendoir, mais Louison à son couperet truqué ; le boucher décide qui meurt et qui vit, mais Louison sait créer l'illusion de la mort et y échapper tout aussi facilement qu'il retire un couperet de sa tête dans une de ses tours de passe-passe.

Les forces terrifiantes de la violence animale sont alors opposées aux forces charmantes de la débrouillardise. Pourtant, Jeunet et Caro ne voient pas l'état naturel – voire sauvage – dans lequel vivent les habitants du bâtiment avec la même regard sinistre et sans espoir que Hochhäusler porte sur ses personnages dans *Milchwald*. En fait, tous les personnages sont, de différentes façons et à différents degrés, libérés des contraintes du comportement correct. Cette libération se manifeste d'une part dans le plaisir que prend le boucher dans son horrible travail, tel la renaissance d'un frisson primitif dans la violence, et d'autre part dans les singeries ridicules du clown Louison et, sur le même registre, dans les échanges empotés des jeunes amoureux (par exemple dans la scène où Julie ôte ses lunettes pour avoir l'air plus belle mais finit par tout casser parce qu'elle ne voit rien). Au lieu d'opposer la civilisation et la sauvagerie, Jeunet et Caro font une distinction plus nuancée entre des différents degrés d'animalité – l'un qui peut coexister avec la civilisation et la paix et l'autre qui n'en est pas capable.

Les deux camps ne sont alors pas complètement opposés, et tous deux sont traités également par Jeunet et Caro avec un esprit carnavalesque (mot que Watson Clafin utilise elle-même). Le carnavalesque n'est pas lié nécessairement à l'animalité mais plutôt à la

célébration humoristique de l'évasion aux éléments contraignants de la civilisation, que cette évasion prenne le forme de la violence ou des pitreries d'un clown. (En fait, Bakhtine suggère que le carnivalesque n'est pas opposé à la civilisation humaine en notant que les festivals sont une des marques de la civilisation (17).)

Car Jeunet et Caro recréent l'image traditionnelle de l'ogre – l'incarnation du mal dans son état naturel et sauvage – pour le bouleverser par le rire. Le boucher est vaincu à la fin, c'est vrai, mais il nous a offert beaucoup de plaisir et d'amusement pendant le film, autant que les héros. Par exemple, quand le boucher s'apprête à massacrer la petite grand-mère, il essaye de lui faire peur, mais en fait elle est plus terrifiée par une araignée que par le boucher et son coutelas. Même les Troglodistes, qui semblent au début être une bande mystérieuse, peut-être menaçante ou peut-être admirable, se révèlent n'être que des végétariens maladroits. C'est comme si les mousquetaires qui délivrent la femme de Barbe bleue à la fin arrivaient en déguisements de clown. Tous sont sujets au rire carnivalesque universel.

Jeunet et Caro utilisent alors le motif de la féerie sauvage pour se moquer un peu de la tradition des contes de fées. Dans les contes classiques, la nature est d'une part le symbole d'un passé idéal et d'autre part l'incarnation d'une sauvagerie à laquelle la civilisation s'oppose. Mais dans *Delicatessen*, les instincts animaux auxquels les personnages succombent ne sont ni idéalisés ni complètement répulsifs. Tous les personnages, bons et mauvais, victorieux et vaincus, y succombent, que ce soit à travers les singeries d'un clown créant l'illusion de la violence ou à travers la violence réelle. Et tous ces personnages sont des caricatures et des cibles du rire, aussi bien les héros que les méchants.

Le film se termine sur une résurgence viscérale du naturel – dans la forme de l'eau qui se déverse dans l'escalier – dans une scène qui ressemble étonnamment à la scène finale d'*Absurdistan* où l'eau surgit de la caverne et inonde le village. Dans les deux scènes, l'eau représente une certaine puissance naturelle qui emporte tout le désordre du monde dans une inondation purificatrice. Mais tandis que dans *Absurdsitan* c'est un élément extérieur, la saleté physique, qui est éliminée par l'eau, dans *Delicatessen* ce sont les gens eux-mêmes qui doivent être purgés du bâtiment. Après la scène finale où l'instinct violent du Boucher se retourne littéralement contre lui sous la forme du boomerang, Jeunet et Caro nous montrent une scène finale où Julie et Louison jouent un duo musical – une activité fort civilisée – et où la fumée toxique qui entourait le bâtiment est emportée par un vent frais. Il est clair que le danger et la mystique du bâtiment ont disparu avec le boucher. Peut-être la civilisation est revenue dans le monde, mais l'esprit humoristique persévère. Louison, après tout, joue d'une scie musicale, un instrument très bizarre, et à côté des amoureux les deux jeunes garçons du bâtiment les imitent – une représentation, peut-être, des deux metteurs en scène qui se modèlent sur les contes traditionnels et classiques mais se moquent d'eux en même temps.

L'ancienne association entre la nature et le féérique persiste donc de nos jours dans les adaptations françaises et allemandes des contes de fées. Mais tandis que certains cinéastes reproduisent simplement la mystique de forces mystérieuses incarnées dans les éléments naturels, d'autres identifient des tendances naturelles, et parfois animales, en nous-même – que ce soit pour les condamner ou pour céder au plaisir d'une farce violente et carnavalesque. Nous verrons dans le chapitre suivant comment d'autres

réalisateurs ont poursuivi l'exploration du féérique et représentent la magie non pas à travers la nature, mais à travers la technologie.

3. Représentations de la magie : la merveille et l'horreur de la mécanique

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'élément magique des contes de fées peut être une force aussi bénéfique que maléfique. Tandis que l'énergie mystérieuse de la forêt dans *Milchwald* inspire un acte de violence, l'eau dans *Absurdistan* est le fournisseur de la vie et de l'amour. Mais si la nature a une qualité ambivalente et peut être associée à des forces magiques, d'une part destructrices, d'autre part merveilleuses, le monde technologique et mécanique de l'ère moderne est un cadre encore plus ambivalent pour les adaptateurs de contes de fées. La technologie incarne une magie moderne, mais sa représentation peut osciller de l'horreur à l'émerveillement.

L'essai de Sigmund Freud sur l'inquiétante étrangeté, ou le *Unheimliche*, peut nous aider à illuminer ces tendances opposées et compliquées dans la représentation de la magie, en particulier à travers ses incarnations mécaniques dans les contes de fées contemporains. Au début de cet essai, au cours des définitions diverses et variées des mots *heimlich* et *unheimlich*, le sentiment du *Unheimliche* est associé à une qualité surréelle ou féerique : « l'art *heimlich* (de la magie)... initié à des *Heimlichkeiten* rares (à des arts magiques)... presque *un-heimlich*, fantomatique... » (220-22). Les synonymes anglais que Freud offre en comparaison au mot allemand incluent « ghastly » et « haunted », et il note qu'en arabe et en hébreu, « *unheimlich* coïncide avec le démonique, ce qui donne des frissons » (217). Le concept est alors fortement lié aux forces mystérieuses, magiques et démoniques.

Freud choisit une dernière citation du *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm qui nous pointe dans la direction de la mécanique. Eux aussi remarquent la connexion avec les forces magiques, notant que *heimlich* peut décrire « le lieu dépourvu de

fantomatique » (cité dans Freud 222). Les frères Grimm définissent le *Heimliche* non seulement en relation avec le domestique, comme d'autres écrivains, mais aussi avec la nature à travers une citation de Schiller : « à la gauche du lac se trouve un pré heimlich au milieu des bois » (cité dans Freud 222). Cette définition ne s'accorde peut-être pas avec l'atmosphère féerique que les frères Grimm ont tellement associé à la forêt et à la nature dans leurs contes, mais elle met en relief le potentiel du monde artificiel pour évoquer une atmosphère plus *unheimlich*, une magie plus déconcertante.

En fait, les représentations plus anciennes de la magie peuvent être, comme Freud le note dans les définitions, des figures *unheimlich*. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, même les incarnations du féerique dans la nature ne sont pas toujours tout à fait naturelles – le rocher que Temelko trouve dans la caverne est trop parfaitement formé, la cigogne que Sylvia rencontre dans les bois arrive sur son chemin avec trop de coïncidence et la communauté cannibale de *Delicatessen* ne correspond certainement pas à ce que nous imaginons quand nous entendons le mot 'nature'. Les personnages magiques ont aussi presque toujours un petit quelque chose de *unheimlich* dans leur apparence. Les sorcières et les sorciers sont soit extrêmement laids, soit extrêmement beaux, et les monstres sont souvent des visions complètement déformées de la figure humaine.

Les représentations de la magie dans des formes modernes et mécaniques partagent cet aspect de l'effet *unheimlich* – la ressemblance proche mais pas exacte à l'humain ou au naturel. Les machines et les robots, par exemple, recréent une apparence de la volonté et de l'intelligence humaine (et parfois aussi la forme humaine) mais ne l'incarnent pas parfaitement. Ils semblent être des imitations, des doubles de nous-même,

une impression que Freud explore plus tard dans son essai. Freud note, en fait, (sans en être complètement convaincu) une observation de E. Jentsch, son prédécesseur dans l'exploration du *Unheimliche*, qui souligne l'association particulière avec les frontières entre le mécanique et l'humain :

E. Jentsch a mis en avant comme cas privilégié la situation où l'on « doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme » ; et il se réfère à ce propos à l'impression que produisent des personnages de cire, des poupées artificielles et des automates. Il met sur le même plan l'étrangement inquiétant provoqué par la crise épileptique ou les manifestations de la folie, parce qu'elles éveillent chez leur spectateur les pressentiments de processus automatiques – mécaniques –, qui se cachent peut-être derrière l'image habituelle que nous nous faisons d'un être animé. (224)

La théorie de Jentsch se manifeste très nettement dans certains films féeriques, par exemple les films de Stephen et Timothy Quay, qui donnent aux poupées, figures et objets mécaniques des caractéristiques humaines qui peuvent aussi être perçues comme des pouvoirs magiques. Dans plusieurs films de ce corpus, la représentation de la magie à travers la technologie évoque aussi des sentiments subtilement inquiétants.

Mais la magie moderne offre une couche de plus dans l'évocation du *Unheimliche*, car l'idée même de rejouer les contes de fées traditionnels et classiques dans un cadre moderne, de représenter les anciennes forces et figures magiques à travers des objets mécaniques mène à la possibilité du *Unheimliche*. Freud écrit que « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » (215), et en effet, dans l'adaptation des contes, les histoires et images familières que nous connaissons depuis l'enfance

deviennent soudain différentes et étranges. Les histoires qui jadis étaient tellement ancrées dans les cadres naturels et anciens se déplacent dans des milieux urbains ; les sortilèges et incantations se transforment en génie scientifique et en merveilles mécaniques. En effectuant ces transformations dans leurs adaptations, les cinéastes évoquent des sentiments et des visions connus depuis longtemps (mais peut-être depuis longtemps oubliés) mais les présentent sous une forme nouvelle. Ils extraient les anciennes peurs de l'enfance des ombres de la mémoire et les présentent dans la lumière du cinéma. Si le *Unheimliche* peut caractériser les anciens arts magiques, il est encore plus fort dans la représentation de la magie moderne, car les cinéastes jouent non seulement avec les figures et formes humaines, mais aussi avec les formes et traditions du conte de fées lui-même.

Mais comment trouver dans la théorie de Freud le côté merveilleux de la magie et de la technologie, et leur coïncidence dans certains films ? En fait, les objets qui ont le potentiel d'éveiller un sentiment *unheimlich* ont également le potentiel d'être soit familiers et réconfortants, soit étranges et intrigants. Freud note à la fin de son essai que le ton du traitement affecte beaucoup l'effet de l'objet ou de la figure *unheimlich* : « Même un *spectre* « réel »...doit renoncer à toutes ses prétentions, tout au moins en matière d'épouvante, quand l'auteur s'amuse à le traiter sur un mode ironique ou badin. » Il continue en disant que « [d]ans le monde des contes, aucun sentiment d'angoisse ne doit être suscité, ni donc aucun sentiment d'inquiétante étrangeté » et explique plus tôt dans l'essai que même des éléments potentiellement *unheimlich* dans les contes « ne peuvent y produire aucun effet d'inquiétante étrangeté, car pour que naisse un tel sentiment il faut...un litige quant à savoir si l'incroyable qui a été dépassé n'est tout de

même pas réellement possible, question qui est purement et simplement éliminée par les présupposés de l'univers du conte » puisque « [l]e monde du conte...a quitté d'emblée le terrain de la réalité et a reconnu ouvertement son adhésion à des convictions animistes » (Freud 263, 259). Mais comme nous allons le voir dans les exemples qui suivent, les adaptations cinématographiques des contes peuvent avoir un effet un peu différent, peut-être à cause des avancées technologiques qui permettent d'avoir au cinéma une expérience qui se rapproche de plus en plus de notre expérience de la réalité. Le spectre du *Unheimliche* hante certains des figures, objets et lieux qui incarnent en même temps la tradition féerique et la modernité mécanique dans ces films.

Les cinéastes traités dans ce chapitre jouent de différentes façons avec les côtés multiples de la technologie comme une puissance magique. Dans ces films, la technologie remplace la nature comme le siège du pouvoir magique, pour le bien et pour le mal – et elle reprend aussi l'effet ambigu de la nature, devenant une chose dangereuse mais merveilleuse. Dans *Kirikou et la sorcière*, Ocelot se focalise sur l'aspect sinistre de l'enchantement mécanique en le plaçant en contraste avec un monde naturel idéal. *La Cité des enfants perdus* représente une vision plus lugubre de la modernité technologique et en particulier du progrès scientifique. Malgré leur ton ludique, Jeunet et Caro présentent un danger moderne qui s'oppose à l'innocence et à l'amour et qui, divergeant considérablement de la cohérence du monde, doit en être expurgé à la fin du film. Enfin, *Micmacs à tire-larigot*, l'œuvre le plus récent de Jeunet, et *Tuvalu*, de Helmer, font la distinction entre ceux qui utilisent la technologie pour le bien et ceux qui l'utilisent pour le mal, offrant une exploration plus ambiguë de la technologie et de la modernisation. Les différentes permutations de la représentation de la technologie dans une atmosphère

féerique, en particulier quand elle est imbue elle-même d'une puissance ou signification magique, offrent un aperçu de la façon dont les cinéastes contemporains essayent de réconcilier la tradition avec la modernité.

Kirikou et la sorcière : la nature et la mécanique

Dans le petit village de Kirikou, au milieu de la savane africaine, nous voyons une version du même idéalisme naturaliste que Helmer exprime dans *Absurdistan*. Mais entre les huttes de terre, les animaux sauvages et les villageois qui vivent en symbiose avec toutes ces manifestations du monde naturel il y a un élément importun : la forteresse de Karaba la sorcière. Cette structure ressemble à une ruche d'abeilles, mais c'est là sa seule caractéristique naturelle. La forteresse elle-même est toute grise, et le paysage qui l'entoure semble avoir été infusé de cette même couleur, en plus d'être dépourvu de presque tout plante.

Mais les éléments les plus artificiels, les plus déconcertants et les plus dangereux de cet environnement ce sont les fétiches, les servants mécaniques de Karaba. Ces figures ont une ressemblance abstraite à la forme humaine – des yeux, des bras, une posture droite – mais leurs voix sont distordues et leurs mouvements semblent restreints par la raideur du métal qui les compose. Elles évoquent donc la familiarité de la forme humaine sans vraiment s'y conformer. Elles reprennent et déforment des éléments du familier pour les rendre étranges.

Pendant la plus grande partie du film, les fétiches semblent n'être que des extensions de la méchanceté de Karaba qui vont disparaître dès que Kirikou réussit à sortir l'épine empoisonnée du dos de la sorcière. Mais la révélation de la fin du film – le

fait que les fétiches étaient en fait tous les hommes du village, vaincus et transformés par Karaba pour la servir et l'aider à persécuter les villageois – complique cette représentation de la technologie et évoque le *Unheimliche*. Quand nous apprenons que pendant tous ce temps les fétiches (dangereux, déformés, mais finalement moins importants et moins intimidants que Karaba elle-même) étaient les frères, pères, fils et maris des gens qu'ils persécutaient, alors ils deviennent des figures beaucoup plus sinistres – des êtres vivants emprisonnés dans des corps artificiels, des âmes plus ou moins innocentes et honorables transformées en des machines de destruction. Ces figures, représentants du mal dans le monde moralement simpliste du film, ne sont pas des éléments externes qui envahissent le village paisible. Le mal vient en fait de l'intérieur. Quoique l'enchantement soit une force extérieure, elle se manifeste dans les corps mêmes des villageois qui étaient censés protéger le village et non pas le détruire.

En choisissant de représenter cet enchantement inquiétant sous une forme mécanique, Ocelot établit un lien entre l'incursion insidieuse du mal dans le village et l'envahissement d'un monde naturel par des éléments artificiels. La malédiction du village a son origine dans un objet naturel – l'épine empoisonnée – mais toutes ses manifestations prennent des formes contraires à la nature. Sa force transforme les couleurs vives de la nature en un gris urbain et les humains en machines.

Ocelot ne se focalise pas beaucoup sur cet aspect de l'histoire – cette opposition entre la nature pure et la technologie maudite – en particulier la révélation sinistre de l'identité des fétiches. En plus, le ton doux et parfois humoristique du film nous empêche de ressentir un vrai *Unheimlichkeit*. En fait, ce film se conforme à ce que Freud déclare à la fin de son essai : « [d]ans le monde des contes, aucun sentiment d'angoisse ne doit être

suscité, ni donc aucun sentiment d'inquiétante étrangeté » (263). Néanmoins, la représentation dans ce film des interactions entre la nature et la technologie et entre le bien et le mal suggère, malgré le happy end, la menace de la technologie et identifie le monde naturel du passé comme un paradis et le monde artificiel du présent comme un enfer.

La Cité des enfants perdus : la mécanique monstrueuse

Dans *Delicatessen*, Jeunet et Caro ont représenté la dépravation humaine comme une régression à l'instinct sauvage. Mais leur deuxième film, *La Cité des enfants perdus*, nous montre le potentiel maléfique de l'espèce humaine à travers la progression de la science et de la technologie. Ce film baigne aussi dans une temporalité ambiguë où des éléments anciens et nouveaux se mêlent pour donner l'impression d'un monde futuriste mais en décrépitude, ou bien d'un monde parallèle où la technologie est apparue plus tôt dans l'histoire sous une forme déjà très avancée. Quelle que soit l'explication que chaque spectateur individuel trouve, cette atmosphère est cruciale pour créer dans les deux films un aspect surréel qui reflète l'aspect féerique des contes. Elle est particulièrement importante dans *La Cité des enfants perdus*, car elle crée un contraste entre le normal et l'anormal, le naturel et l'artificiel, l'humain et l'inhumain, le passé et le futur qui montre l'ambiguïté de l'attitude de Jeunet et Caro envers la modernisation et les contes de fées.

Dans *La Cité des enfants perdus*, le surréel se manifeste dans le contraste entre la vie dans les rues – qui ressemble au début du 20^{ième} siècle – et l'existence de technologies très avancées – les yeux mécaniques des cyclopes ou la machine des rêves (sans même mentionner le clonage). En fait, tout ce génie scientifique est attribué à un homme, le

professeur fou, qui est décrit comme un inventeur particulièrement « doué ». Son pouvoir scientifique et technologique n'est pas un élément historique et il n'appartient pas à l'humanité. C'est un pouvoir individuel, comparable au pouvoir magique d'un sorcier – sauf que ce pouvoir prend la forme de ce que nous appelons la science, avec un laboratoire, des instruments mécaniques, etc. En fait, ces instruments fonctionnent de façon totalement mystérieuse. Nous ne voyons jamais la méthode derrière les merveilles que le professeur et Krank inventent, et elles semblent être actionnées par des forces féeriques.

Jeunet et Caro présentent donc un conte facilement identifiable, avec des sorciers – Krank et le professeur – et des héros vaillants – Miette et One – qui opposent leur courage, leur esprit et leur amour aux pouvoirs maléfiques et mystérieux des sorciers. Mais à cette division classique les metteurs en scènes ajoutent un autre élément. Si Miette et One représentent tout ce qui est humain – l'amour paternel, fraternel et même romantique, par exemple – alors le professeur et ses créations représentent l'opposé – la mécanique, l'artificiel. Krank, en particulier, est caractérisé par un défaut qui le rend moins humain : son manque de rêves. Jeunet et Caro montrent alors des oppositions parallèles entre le normal et le magique, entre l'humain et l'inhumain et entre le passé et le futur.

C'est en développant ces oppositions qu'ils révèlent leur positionnement vis-à-vis de la modernisation du conte. Ostensiblement, ceux qui détiennent le pouvoir de la mécanique sont les méchants du film. Les clones, Martha, Irvine et même finalement le professeur lui-même finissent par considérer les expérimentations du professeur comme une terrible erreur et décident d'y mettre fin. Mais en même temps Jeunet et Caro passent

beaucoup de temps sur la construction de ce monde et en particulier sur l'intérieur de la forteresse et sur les machines qui s'y trouvent (beaucoup plus de temps qu'Ocelot n'a passé sur la représentation des fétiches ou de la forteresse de Karaba). Cela suggère qu'ils ne considèrent pas la technologie comme une vraie monstruosité. Ils semblent créer à dessein de belles machines, faites de bois et de cuivre, polies jusqu'à ce qu'elles brillent. La machine qui donne accès aux rêves des autres offre un plaisir voyeuriste et attrayant pour les spectateurs (un plaisir que nous cherchons tous en allant au cinéma). Même la chanson de Marcello, qui signale à chaque fois la folie et la mort, exerce une fascination particulière, non seulement à cause de la cadence de la musique elle-même, mais aussi à cause de la boîte à musique au charme désuet.

Il semble, en fait, qu'en créant ce pastiche très particulier d'éléments anciens et modernes Jeunet et Caro essayent de faire un compromis entre leur fascination pour les gadgets de la modernité et leur affection pour la simple humanité du passé – ou bien entre leur goût pour l'adaptation et la modernisation d'histoires familières et leur respect et amour pour les anciens contes de fées. Comme les enchantements dans les anciens contes, les inventions fantastiques que Jeunet et Caro nous présentent sont à la fois dangereuses et désirables.

Cette ambiguïté est lourde de potentiel *unheimlich*. Les matériaux naturels, comme le bois, dont sont faites les machines du professeur leur donne un aspect familier, mais les facultés que le professeur donne à ces machines, telle la possibilité d'entrer dans les rêves des autres, sont étranges et troublantes. Certaines de ces merveilles scientifiques sont particulièrement *unheimlich*. Le cerveau d'Irvine qui flotte dans un aquarium à l'effet perturbant d'une voix désincarnée et d'un membre séparé, un effet que Freud

commente en particulier dans son essai : « Des membres séparés, une tête coupée, une main détachée du bras..., des pieds qui dansent tout seuls..., recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté, surtout lorsque...il leur est accordé par-dessus le marché une activité autonome » (250). Les clones et la Pieuvre exploitent le sentiment *unheimlich* qu'apporte le « motif du double », et la Pieuvre en particulier incarne « l'intensification de ce rapport par la transmission immédiate de processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre – ce que nous nommerions télépathie –, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre... » (236).

En fait, le travail du professeur est un projet *unheimlich* – il récupère du fond de l'océan des choses que les gens ont voulu oublier, tout ce qui « devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (222). Les créations vivantes du professeur n'auraient elles aussi peut-être pas dû sortir de la forteresse, mais il les a mal créées et elles sortent pour essayer de rétablir l'équilibre dans le cerveau de Krank. Et quand elles émergent de l'ombre ces objets et personnes créent tout un désordre. C'est là que l'ambiguïté de l'attitude de ce film se révèle. Pourvu que les curiosités de la science restent cachées et bien contrôlées (*heimlich* dans le sens de 'secret'), Jeunet et Caro peuvent satisfaire leur fascination avec ces objets et personnages. Seuls dans leur forteresse, les clones sont drôles, Krank fascinant et Irvine même sympathique. Ce n'est que quand ils font incursion à l'extérieur qu'ils acquièrent leur côté *unheimlich* et que leur monstruosité se révèle en contraste avec l'humanité des autres personnages.

Le commentaire de Jeunet et Caro sur la modernité n'est donc pas concluant. Les cinéastes créent une situation de contraste qui aurait pu conduire à une violente critique de la modernité, en particulier la technologie et la science, mais ils se laissent détourner

de leur chemin. Non seulement le ton ludique du film, mais aussi la fascination qu'ont les cinéastes pour leurs inventions futuristes limitent l'effet effrayant des phénomènes mécaniques, malgré le courant sous-jacent de *Unheimlichkeit*. En revanche, le film évoque un sentiment de bizarrerie ou d'intrigue et se situe finement entre la fascination et l'horreur et entre l'éloge et la critique. Le rôle de la magie est encore une fois de créer au centre du film une ambiguïté qui complique son commentaire.

***Tuvalu* et *Micmacs à tire-larigot* : la responsabilité du pouvoir magique**

Le mantra de Gregor dans *Tuvalu* – « Technologie, système, profit » – pourrait très facilement aussi exprimer la philosophie de Fenouillet et Marconi dans *Micmacs à tire-larigot*. Tous trois embrassent un monde moderne où la technologie règne suprême comme un moyen de richesse et où l'humanité est exploitée et opprimée par les forces nouvelles de l'industrialisation et de la mécanisation. Mais ni Helmer ni Jeunet ne présentent une vision catégoriquement anti-technologie. Leurs attitudes ne semblent même pas particulièrement nostalgiques. En fait, ils proposent tous les deux la possibilité de retrouver non seulement l'humanité, mais aussi une qualité féerique merveilleuse dans un monde industrialisé, non pas en éliminant la technologie mais en l'adoptant pour des utilisations plus positives et plus humaines. Comme la magie, la technologie dans ces films peut être utilisée pour le bien ou pour le mal, et chacun a la responsabilité d'utiliser ce pouvoir de la bonne façon.

La possibilité d'humaniser la technologie est incarnée dans les héros des deux films. Ceux-ci réussissent à réconcilier les valeurs humanitaires du passé avec les merveilles et les potentialités du futur. Anton respecte son père et la valeur historique et

sentimentale de la piscine. Lui et sa famille sont attachés au bâtiment décrépit. Mais en même temps ils contrôlent une machine très sophistiquée et complexe et en bénéficient. L'Imperial et son jumeau dans le bateau d'Eva sont au cœur du film et au centre de la vie d'Anton. La grosse machine mystérieuse et les petits tubes si cruciaux pour son fonctionnement sont les seules choses propres et qui fonctionnent bien dans tout le bâtiment. Helmer montre que les machines peuvent être non seulement mystérieuses et parfois menaçantes, mais aussi fascinantes et même belles. Il fait une différenciation entre la machine de tickets que Gregor apporte – bruyante, tape-à-l'œil et sans utilité – et l'Imperial – efficace et élégante. La machine est aussi importante et aussi porteuse de magie que la communauté de gens qui combinent leur ingénuité pour sauver la piscine à la fin du film. Et, ce qui est important, cette machine ne s'oppose pas à l'humanité, mais elle collabore avec elle – c'est-à-dire qu'Anton sait exploiter la puissance mécanique pour de bonnes causes.

En revanche, Gregor ne sait rien faire avec la technologie sauf détruire et gagner de l'argent. La mauvaise utilisation de la magie technologique s'exprime non seulement à travers le l'appât du gain, comme nous le voyons dans sa mantra, mais aussi sa façon de valoriser les machines plus que les humains. Gregor pense qu'un distributeur de tickets très compliqué qui augmentera les profits de la piscine est plus important que le soucis de maintenir une communauté parmi les vieux clients qui ne peuvent plus payer sauf avec boutons. Il est même prêt à sacrifier une vie humaine, celle du père d'Eva, pour convaincre l'inspecteur qu'il faut détruire le bâtiment afin que Gregor puisse construire des nouveaux immeubles à sa place.

Dans *Micsmacs à tire-larigot*, la même dynamique apparaît dans l'opposition entre les chefs d'entreprises, Fenouillet et Marconi, et la petite bande de héros avec Bazil à sa tête. Ce petit groupe défend d'abord des valeurs familiales, car il est une sorte de famille de substitution. Ses membres s'occupent les uns des autres, mangent tous ensemble 'en famille' et expriment leur affection en se donnant des sobriquets. Mais ils combinent ces valeurs traditionnelles avec un génie pour la mécanique, en particulier pour la modernisation et la transformation d'éléments mécaniques – des bouts de métal, etc. – qui ont été rejetés par le reste du monde. Ils sont comme les membres de la famille d'Anton, qui essaient de ressusciter l'ancien bâtiment pour une nouvelle époque sans compromettre leur respect de la tradition.

L'affinité qu'ont Bazil et ses amis pour la mécanique s'exprime de différentes façons chez les uns et chez les autres. Bazil lui-même peut imiter un être mécanique et Calculette peut reproduire l'exactitude mathématique de son homonyme. Petit Pierre a le génie de transformer des bouts de métal en figures mécaniques qui paraissent comme enchantées (et ont le potentiel d'être particulièrement *unheimlich* mais ne le sont pas du tout parce qu'elles incarnent tellement d'innocence et de plaisir artistique). Fracasse peut se transformer en canon humain et la Môme Caoutchouc en... caoutchouc. Dans toutes leurs ruses pour vaincre Fenouillet et Marconi, ils utilisent des objets récupérés pour se montrer plus malins que l'ennemi – le microphone dans la cheminée, par exemple, ou l'énorme aimant qui soulève la voiture. Tout ce génie est utilisé non pas pour l'argent ou la destruction, mais pour la défense de l'honneur et de la bonté, ou même simplement pour le plaisir innocent de voir danser les créations de Petit Pierre.

En revanche, Fenouillet et Marconi, comme Gregor, sont entièrement motivés par le profit et le désir inhumain de détruire. Jeunet nous montre clairement la division entre ceux qui utilisent la technologie pour le bien et ceux qui l'utilisent pour le mal.

Comparons par exemple Marconi et Petit Pierre. Le premier a quatre belles voitures de luxe qu'il garde soigneusement protégées derrière son portail. Mais il ne prend aucun plaisir direct à ces objets – ce n'est pas lui, mais son chauffeur George, qui les conduit, les entretient, les caresse tendrement chaque soir. Marconi les garde derrière la grille, bien sûr, mais pas derrière un mur, parce que leur fonction est d'être vues, d'être admirées et d'apporter de l'admiration à Marconi lui-même. En revanche, Petit Pierre prend des objets vieux et sales et les transforme en œuvres d'art, en constructions insufflées d'une magie mécanique. Il sait donner une vie aux objets, et il le fait pour procurer du plaisir à ses amis, pas pour impressionner les inconnus qui passent devant chez lui.

Fenouillet et Marconi sont non seulement dépourvu de l'affinité qu'ont Bazil et ses amis pour la mécanique, mais ils utilisent leur intelligence technologique pour détruire des vies humaines et faciliter la violence moderne. Leur détachement des détails de la mécanique et de la réalité des humains est caractéristique d'une époque où nous pouvons nous parler à distance, tuer à distance, même voir les gens à distance à travers la vidéo et l'Internet (comme Jeunet nous le montre à la fin du film). Fenouillet et Marconi passent presque tout le film isolés dans leurs bureaux ou leurs maisons. Ils communiquent avec le monde extérieur par téléphone et ils font leurs affaires par le truchement d'émissaires jusqu'au dénouement du film où ils se montrent finalement en personne et subissent une défaite.

Dans ces deux films, la menace de la modernisation n'est donc pas associée à la technologie en soi, mais à son utilisation. Gregor, Fenouillet et Marconi utilisent certaines technologies pour satisfaire certains buts qui les place du mauvais côté de la distinction que font Helmer et Jeunet. Quand Gregor détruit les bâtiments avec de la dynamite ou le boulet de destruction, ce n'est pas la puissance de cette technologie qui nous horrifie, mais le fait qu'elle est utilisée pour détruire. En revanche, quand Bazil et ses amis réussissent à verser une cargaison d'armements au fond de l'eau en utilisant une série de manœuvres mécaniques, c'est une victoire pour l'humanité et la vie. Et tandis que, pour Gregor, les machines représentent l'argent et le gain personnel, pour Anton et Eva, les deux machines Imperials représentent des désirs positifs : le désir de voyager, le désir de soutenir la famille ou d'honorer sa mémoire.

La réalité que Helmer et Jeunet montrent dans ces films n'est pas jolie. Il y a des guerres et des meurtres, de la pauvreté et, dans le monde de Tuvalu, une pluie constante qui capture symboliquement l'effet continuellement déprimant de la vie moderne quand elle est contrôlée par des gens comme Gregor ou Fenouillet et Marconi. Mais les deux cinéastes montrent aussi qu'il y a moyens de changer cela, d'embrasser les bénéfices et les merveilles de la modernité sans sacrifier les valeurs traditionnelles. Ces moyens prennent la forme ancienne du héros normal et humain qui s'allie avec des forces magiques et les utilise pour le bien du royaume ou de la ville, mais les forces magiques sont recadrées pour le monde d'aujourd'hui. Ces deux films exemplifient le fait que le conte de fées est encore pertinent aujourd'hui.

Les quatre films traités dans ce chapitre représentent quelques une des approches que peuvent prendre des cinéastes en adaptant des contes magiques à l'ère de la technologie. L'infusion d'une puissance magique dans la technologie peut avoir toutes sortes d'effets, allant de l'horreur et du *Unheimliche* à l'espoir et à l'émerveillement. Les cinéastes semblent pour la plupart peu disposés à s'engager d'un côté ou de l'autre – si les figures incarnent un effroi *unheimlich*, alors le metteur en scène les traite sur un ton léger, et si certaines machines sont destructives, alors il les contrebalance avec des machines extraordinaires et inoffensives. En tous cas, il semble que les cinéastes ne soient pas encore arrivés à un consensus sur la place de la mécanique dans les structures anciennes du conte – peut-être n'y arriveront-ils jamais. Il est possible que la technologie, comme la nature et comme la magie elle-même, restera un élément volatile et ambigu dans l'adaptation du conte. Dans le chapitre qui suit, nous verrons une troisième et dernière façon dont le féérique s'exprime dans les adaptations du conte de fées : à travers l'imagination et la croyance individuelle des personnages.

4. Représentations de la magie : la magie des rêves et croyances

Nous avons vu dans les deux chapitres précédents que les adaptateurs de contes de fées peuvent utiliser la magie de différentes façons et communiquer ainsi différentes attitudes envers non seulement les contes eux-mêmes mais aussi l'époque de leur origine et les temps modernes dans lesquels ces adaptations sont créées. Il reste à explorer une troisième tendance dans la représentation du féérique. Dans les exemples des deux chapitres précédents, la magie est placée plutôt hors de l'individu – dans une forêt, dans une machine ou dans le personnage du sorcier (ou scientifique), une figure à peine humaine. Pour Helmer, Hochhäusler, Jeunet, Caro et Ocelot la magie représente un pouvoir extérieur qui s'oppose au courage et aux connaissances pratiques des êtres humains, ou bien qui s'aligne avec les désirs d'un personnage et l'aide à surmonter les obstacles. Mais d'autres cinéastes choisissent de localiser la magie à l'intérieur des personnages, dans l'imagination et la croyance des gens ordinaires.

Ce choix a bien sûr des répercussions sur la caractérisation du féérique dans le monde de l'adaptation. La magie s'associe toujours avec des objets, mais elle ne leur est pas intrinsèque car c'est le regard de l'individu qui les rend magiques. Les étincelles et transformations magiques peuvent être représentées, comme dans l'imagination du protagoniste, mais elles n'ont pas le même effet que quand un cinéaste nous demande (ou nous autorise) à croire totalement en elles, sans réserve ou critique. L'ambiguïté du féérique dans les contes devient moins une bataille entre le bien et le mal, le sinistre et le merveilleux, et se rapproche plus de la lutte personnelle sur des questions de croyances. Tout cela permet beaucoup de modernisation de la part des metteurs en scène et donne à ceux-ci le choix soit de critiquer la tradition du conte de fées pour sa vision irréaliste du

monde, soit de réconcilier le langage symboliste du conte avec les attitudes rationalistes de l'ère contemporaine.

Deux films de ce corpus, *L'illusionniste* de Sylvain Chomet et *La Belle endormie* de Breillat, illustrent ces possibilités. Ces deux metteurs en scène explorent chacun une alternative au modèle traditionnel du conte où le héros combat ou capture un pouvoir surnaturel pour vaincre la méchanceté et gagner le mérite et la richesse. Les protagonistes de ces deux films trouvent ce pouvoir – ou une illusion de pouvoir – en eux-mêmes. Chomet et Breillat montrent donc tous les deux que la magie peut servir autant pour caractériser le monde extérieur que pour explorer le monde intérieur. L'aspect féérique des contes devient un aspect psychologique pour les héroïnes de ces deux films. Mais tandis que l'une d'entre elles bénéficie de sa perspective perpétuelle d'émerveillement devant un monde changeant, sans s'en apercevoir, l'autre découvre à la fin du film le caractère transitoire de la magie et perd ses illusions de conte de fées. Chomet décrit la maturation d'une jeune femme comme le mouvement de sa vision du féérique d'un objet à l'autre ; Breillat représente le même processus de maturation comme une perte de magie, une transition entre un monde intérieur magique et positif et le monde brutalement réel de l'extérieur. L'un des deux films offre de l'espoir – chacun de nous peut intégrer la magie en soi-même et nous pouvons choisir de la créer dans nos propres vies – et l'autre pas, mais dans l'un et l'autre il reste tout de même une tristesse et même une protestation contre une société qui nous dit que la magie existe mais qui, en fait, la relègue dans le monde intangible et fragile de l'imagination.

L'illusionniste : la magie renouvelée

Dans *L'illusionniste*, Chomet présente un moment de changement historique. Contrairement à la tradition des jeunes héros qui sauvent un royaume avant d'en hériter, Chomet choisi comme héros un vieil homme, une figure du passé, un symbole d'un monde en déclin. Tatischeff a développé son art à une époque où les gens croyaient encore que les lapins pouvaient sortir des chapeaux par magie. Certains y croient encore dans ce film, en particulier Alice. Mais Chomet nous montre que la plupart des gens soit deviennent plus cyniques – le petit garçon qui aperçoit comment Tatischeff crée ses illusions – soit cherchent des expériences plus extrêmes et stimulantes – les filles qui adorent le flash et le bruit des Britoons et qui veulent toujours une chanson de plus – soit sont enchantés par les objets eux-mêmes et pas la personne qui les tient. Quand Tatischeff fait ses tours de magie dans la vitrine du grand magasin, les gens apprécient le parfum qu'il leur montre et non pas son talent à lui de le faire apparaître par magie. Il peut être facilement remplacé par une autre personne qui exhibe les mêmes objets.

Mais Chomet ne montre pas une vision totalement nostalgique de la magie qui meurt avec l'arrivée de la modernité. Il reconnaît qu'elle se transfère simplement à d'autres figures et objets, en particuliers à des éléments nouveaux de la vie moderne. Alice est un microcosme de cette transformation, et c'est à travers son processus de maturation et ses attitudes changeantes envers Tatischeff et envers la grande ville que nous voyons une transformation parallèle sociale et historique.

Au cours du film, Alice se transforme de jeune fille innocente, enchantée par les tours de passe-passe de Tatischeff, en une jeune femme sophistiquée, émerveillée par la beauté et l'énergie de la grande ville. Chomet montre les étapes de cette transformation

en parallèle avec l'évolution de ce qu'Alice trouve extraordinaire et magique, de ce qui l'enchant. Quand Tatischeff lui offre les chaussures rouges dans le village, elle les trouvent merveilleuses, mais dès qu'elle aperçoit le beau manteau dans le magasin à Edinburgh, l'enchantement passe des chaussures au manteau, et ensuite du manteau aux talons aiguilles, et des talons aiguilles au collier, jusqu'à ce qu'elle se rende compte qu'elle ne peut pas tout avoir. À la fin du film, l'enchantement s'est transmis à une personne au lieu d'un objet. Mais en fait, sa vision fondamentale du monde n'a pas vraiment changé : elle voit toujours sa vie en termes de conte de fées, sauf que maintenant l'histoire est centrée sur le jeune homme et non plus sur Tatischeff.

Alice n'est pas la seule à vouloir tout posséder et à tout voir comme dans un royaume enchanté. La transmission de la magie à des objets de plus en plus modernes et impressionnants est symptomatique de presque tout le monde au moment de changement historique que Chomet décrit. Alice est représentative des gens qui quitte un petit village pour aller s'établir dans une grande ville, qui désirent se conformer aux modes les plus récentes, qui sont captivés par les belles voitures, les beaux vêtements, la musique bruyante, qui s'engagent dans les affaires de publicités au sein du nouveau monde matérialiste. L'enchantement reste dans la vision subjective de chaque individu, mais les visions d'enchantement d'une communauté d'individus se combinent, s'encouragent et créent un ton social général. Chomet nous montre comment cet effet se diffuse dans la culture, par exemple à travers la réapparition des Britoons plusieurs fois pendant le film, et que c'est une transformation irrévocable – Tatischeff ne trouvera plus de vrai travail, sauf dans les petits villages où la modernité n'a pas encore fait son apparence inévitable.

Les fascinations d'aujourd'hui se transformeront demain en des fascinations encore plus modernes. Les modes et la musique continueront à changer. La transformation d'Alice est une transformation continue et historique qui se répète à chaque génération – par exemple à travers la façon dont la mode se transmet de deux jeunes femmes à Alice, et d'Alice à une autre jeune fille à peine arrivée de la campagne. Chomet semble nous dire que les gens se laisseront toujours enchanter par la nouveauté et la modernité.

Chomet lui-même semble se laisser entraîner par l'attrait de la modernité. Presque chaque scène à Edinburgh est encadrée avec une prise de vue sur la ville – les embouteillages, les toits, les lumières des magasins le soir, le passage des saisons dans le grand parc. Tout cela culmine dans la prise de vue vers la fin du film qui montre toute la ville dans un grand mouvement aérien. Le son des voitures et des bus constitue l'arrière-plan sonore de la plupart des scènes, au point qu'on ne l'entend plus. La nuit, la lumière scintillante du signe de l'hôtel entre dans la chambre de Tatischeff et d'Alice et la baigne dans la lueur du néon. Tout cela contribue à une atmosphère urbaine très palpable, d'une part oppressive dans son bruit et sa lumière constante, d'autre par belle et captivante comme dans cette stupéfiante prise de vue aérienne.

Chomet est partagé entre la beauté qu'il voit dans la ville et sa nostalgie pour un monde plus simple et naturel. L'atmosphère de la ville, avec le bruit, la lumière, et l'affrontement avec des objets merveilleux et incroyables est en contraste avec l'épisode rural au début du film. Ici, Chomet se focalise sur la majesté de la nature et la taille minuscule du petit village écossais. Dans ce monde à part tout est simple et humble. Les villageois sont facilement impressionnés – par le nouveau juke-box, signe de la

modernité, mais aussi par Tatischeff et ses tours de passe-passe. Chomet nous montre spécifiquement les éléments un peu démodés de la vie dans le village – quand Alice lave les chemises à la main dans le ruisseau, par exemple – et son isolation – quand Tatischeff et son hôte monte la colline pour voir l'étendue de la campagne tout autour d'eux.

Cette division dans les affections de Chomet semble offrir la possibilité de retrouver dans la modernité une magie d'antan. Si nous avons perdu l'enchantement de la campagne, au moins nous pouvons retrouver un effet similaire dans la beauté de la grande ville. En fait, la modernité du monde que Chomet nous montre dans la ville d'Edinburgh est une modernité ancienne, un temps révolu qui jadis était nouveau et excitant mais qui a maintenant un charme désuet. Il exprime alors une sorte de double nostalgie : pour le passé rural, et pour l'industrialisation et l'urbanisation naissantes qui l'ont déplacé. Néanmoins, le personnage d'Alice nous rassure en confirmant que la magie peut exister où que nous la cherchions, et qu'une perspective d'enchantement et de merveille peut survivre malgré le changement constant. Chomet utilise non seulement l'évolution de la perspective d'Alice mais aussi le contraste entre sa vision du monde et celle de Tatischeff pour satisfaire ces deux fascinations et pour montrer comment la magie peut s'attacher à deux esthétiques, deux époques, deux réalités très différentes. Son film présente à la fois une vue nostalgique de deux temps passés et une attitude optimiste sur la possibilité de trouver l'enchantement dans toute situation.

La Belle endormie : la magie perdue

La Belle endormie débute avec de la magie à l'ancienne. Les enchantements de Carabosse et des trois fées sont représentés d'une façon clairement féerique mais

néanmoins très concrète. Carabosse acquiert son pouvoir sur Anastasia en lui coupant le cordon ombilical avec des gros ciseaux noirs et en l'emportant dans un bocal. Les termes de l'enchantement sont aussi très particuliers et physiques : la petite princesse doit se percer la main avec du bois d'if, ce qu'elle fait plus tard dans un gros plan saisissant où le sang coule de sa petite main transpercée. Les trois autres fées agissent d'une façon moins violente mais plus littérale. Elles transmettent leur bonne magie à Anastasia à travers des branches scintillantes. À la fin de la première séquence, en effet, Anastasia succombe à leurs enchantements et s'endort pour se réveiller, cent ans plus tard, à l'âge de seize ans, comme les bonnes fées l'ont stipulé. L'enfance d'Anastasia est donc caractérisée par des éléments magiques explicites en plus de tous les accoutrements visuels du conte de fées classique : les décors et costumes somptueux, le cadre du château isolé.

Mais quand elle se réveille, au début de la troisième partie du film, toute trace de magie a disparu du château et du monde. La princesse enchantée se retrouve dans la banalité et la décrépitude. Le château est couvert de toiles d'araignées, les fées ont disparu, et même les arbres semblent morts. Seuls restent du passé les autres résidents du château, et ceux-ci sont littéralement figés dans le temps, ce qui suggère qu'ils ne sont que des incarnations des souvenirs d'Anastasia. Il n'est même pas sûr que Johan puisse les voir. Même la visite de la brigande pourrait être une extension de l'imagination d'Anastasia, car elle apparaît comme par magie dans sa chambre et en part aussi mystérieusement, sans que personne d'autre ne la voit.

Le monde féerique du passé est remplacé par le monde brutalement réel du présent. Tandis que la brigande semble presque être une illusion, Johan fait visiblement parti du monde extérieur (comme nous voyons dans les scènes de sa vie quotidienne)

dont la réalité incontestable se manifeste dès qu'il vient en contact avec Anastasia. Au lieu de retrouver son amour d'enfance, elle doit se contenter de Johan, lequel n'arrive pas à satisfaire l'idéal du prince des contes de fées. Leur relation est rendue compliquée par la désagréable réalité des affections divisées et illusions romantiques des deux côtés. Les images que Breillat choisit pour représenter le monde moderne – le comble de la banalité, avec des couleurs grisâtres et des espaces clos et presque claustrophobe – créent un contraste saisissant avec les riches couleurs et textures de l'enfance d'Anastasia.

Il y a donc une opposition évidente entre le monde féerique du passé et le monde réaliste du présent. Ni l'un ni l'autre ne sont idéalisés, et il est difficile de dire si l'un est supérieur à l'autre dans la vision de Breillat, mais ils créent néanmoins un contraste qui ne peut pas être attribué simplement au passage du temps. Cent ans ne suffisent pas nécessairement à faire la différence entre les branches scintillantes de magie tenues par des fées et des branches mortes dans le jardin d'un vieux château abandonné.

Ce n'est pas seulement le château qui vieillit, mais aussi Anastasia elle-même. Et elle parcourt une série d'aventures dans ses rêves qui lui permettent d'arriver à une maturation émotionnelle et intellectuelle en plus d'une maturation physique. Comme Chomet, Breillat nous montre le changement de perspective quand une jeune fille devient une jeune femme. Au début du film, Anastasia croit sans hésitation aux enchantements des fées. Sa seule question quand une des bonnes fées l'informe de l'enchantement du bois d'if est de savoir si les cent années de sommeil seront ennuyeuses. Elle croit aussi que le simple fait d'être princesse confère une sorte de magie – le pouvoir de faire ce qu'on veut et d'avoir tout ce qu'on désire. Mais au cours de ses aventures rêvées et à son

arrivée dans l'ère moderne Anastasia perd toutes ses illusions et adapte graduellement sa vision du monde à la réalité qu'elle rencontre.

Au début de son rêve, tout se passe bien pour Anastasia. Elle réussit à échapper à l'ogre dans le donjon et s'installe avec aise dans la famille de Peter. Mais bientôt, les forces magiques commencent à se retourner contre elle. La Reine des neiges lui vole Peter et le train mystérieux qui l'a emmenée chez Peter et sa mère la dépose ensuite dans un royaume hostile qui n'accepte pas les étrangers. Malgré quelques rencontres positives, par exemple avec la princesse et le prince qui lui donne des cadeaux, la recherche de Peter devient de plus en plus longue et ardue. Anastasia doit subir l'emprisonnement chez les brigands et un long voyage dans le froid et la solitude.

Enfin, quand elle arrive chez la vieille femme au pays des neiges, elle commence à comprendre que le vrai pouvoir est dans elle-même. La vieille femme lui dit qu'elle ne peut pas donner à Anastasia plus de puissance qu'elle n'en possède déjà, après avoir traversé la moitié de l'univers pieds nus en obtenant le support de tous les animaux et de tous les humains qu'elle a rencontrés. Mais ce n'est que plus tard, à la fin du film, qu'Anastasia reconnaît la vérité de ce que la vieille femme lui dit et qu'elle comprend que les forces magiques qu'elle voyait partout autour d'elle dans son enfance et dans ses rêves sont peut-être vraiment des illusions – des illusions de figures bénéfiques qui s'occupent d'elle, des illusions d'un droit à être traitée comme une princesse, des illusions de mondes fantastiques à découvrir, des illusions d'un amour éternelle et parfaite.

Quand elle se réveille et rencontre Johan, elle est encore sous l'emprise de ces illusions. Elle voit les membres de sa famille figés dans le temps par la magie, elle voit la

brigande et lui parle et elle voit Johan lui-même comme une réincarnation de Peter. Mais elle finit par reconnaître qu'elle ne peut pas vivre toute sa vie dans un château de conte de fées, la carcasse de ses rêves d'enfants. Quand Johan lui demande de jurer qu'il est son premier et dernier amour, elle répond qu'il est l'âme de Peter, le premier et dernier, et que c'est lui, Johan, qu'elle cherchait pendant le rêve de l'enfance. Quand il dit ne pas comprendre, elle lui assure que c'est « la vérité des jeunes filles ». Plus tard, après qu'elle a quitté le château, Johan lui demande une fois encore si elle l'aime comme avant, et elle répond : « Comme avant. Sauf que c'est après ». Dans ses deux scènes, elle exprime que sa vision du monde a changé et qu'elle reconnaît maintenant que son expérience antérieure était colorée par ses illusions de jeune fille. Elle a compris ce que disait la vieille dame, que c'est en elle que la magie existe et non pas dans les potions magiques. Sa vision féérique du monde s'est évaporée avec son enfance et ses rêves, et elle s'est rendu compte que tout cela aurait bien pu n'exister que dans son imagination. En reconnaissant la nature transitoire et illusoire de la magie, elle semble avoir perdu la possibilité, ou la volonté, de garder cette illusion et elle accède au monde réel de l'âge adulte et de l'ère moderne. Ce qui lui reste, c'est sa détermination (qui lui a permis de faire son long voyage en rêve), mais elle laisse derrière elle pour toujours les contes de fées.

Breillat elle-même ne s'est pas complètement libérée des contes, mais elle utilise leur structure et leur motifs pour déconstruire et critiquer précisément le genre d'illusions que son personnage principal doit apprendre à reconnaître en elle-même. Pour Breillat, la réalisation que la magie est en nous-même n'est pas une réalisation positive et ne permet pas au féérique de durer et d'infuser la vie moderne. En revanche, elle semble exprimer

l'impossibilité de croire en la magie dès lors que nous l'avons vue pour ce qu'elle est vraiment.

Breillat décrit alors un processus de maturation similaire à celui d'Alice. Alice et Anastasia perdent toutes les deux leur croyance naïve dans l'ancienne magie (chez l'une les tours de passe-passe, chez l'autre les branches scintillantes et les enchantements de fées). Mais tandis qu'Alice remplace des illusions d'enfant par des nouvelles illusions, es nouveaux objets de fascination et une nouvelle histoire féerique (l'amour du jeune homme au lieu de la vie merveilleuse avec Tatischeff), Anastasia perd pour toujours sa croyance même dans la magie des rêves. Les deux témoignent du côté personnel et changeable de la magie, mais Anastasia en a seule conscience. Chomet présente une vision nostalgique mais optimiste en même temps de l'histoire et de la maturation individuelle. Breillat offre une critique des valeurs orthodoxes et une vue pessimiste de l'ère moderne et de l'âge adulte. Dans le chapitre suivant, nous approfondirons dans ces films les questions de l'enfance, de la maturation et de l'âge adulte.

5. L'enfance, l'histoire : les intersections de passés multiples

Parmi les éclats magiques spectaculaires des contes – les transfigurations, les sortilèges, les étincelles, et les enchantements – une transformation plus subtile mais plus importante a souvent lieu. Les protagonistes des contes de fées commencent presque toujours très jeunes, parfois même encore enfants (et souvent, dans les versions plus anciennes, ils sont encore plus jeunes que nous le pensons aujourd'hui – Blanche Neige n'a que sept ans dans la version des frères Grimm). Cependant, à la fin du conte, ils ont toujours grandi, sinon en taille, au moins en maturité. Les contes de fées célèbrent les petites gens qui triomphent des grands, mais au cours de l'histoire, les petits deviennent eux-mêmes parfois grands.

Ce motif semble tout à fait naturel dans un genre littéraire qui s'adresse aux enfants. Mais les relations entre les contes de fées et leurs jeunes lecteurs ont toujours été un peu compliquées. Selon Shavit, ce n'est qu'au 17^{ième} siècle que les contes de fées sont devenus le domaine exclusif des enfants et des classes inférieures. Même après que cette association a été faite, les adultes des classes supérieures continuaient à lire et même à écrire des contes, prenant plaisir dans le monde simple et enfantin du conte de fées (cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 322-23). L'évolution du public ciblé a été accompagnée par un changement dans le ton et contenu des contes : les versions que nous lisons et voyons au cinéma de nos jours ont été en partie expurgées de la violence et des allusions sexuelles qui caractérisent certaines versions traditionnelles. Même les contes classiques doivent être adaptés pour en arriver aux versions innocentes de Disney – les frères Grimm, par exemple, semblent en fait avoir préservé et même intensifié la violence tout en éliminant toute référence à la sexualité (Tatar, « Sex and

Violence » 365-67). Shavit explique que le statut changeant des contes de fées est parallèle à l'évolution des attitudes vis-à-vis des enfants et de leur place dans la société. Il se focalise en particulier, comme le fait Tatar, sur l'introduction d'un élément éducatif et moral dans les adaptations des frères Grimm.

Les contes de fées n'ont donc pas toujours été écrits pour les enfants et les standards de ce qui est approprié pour les enfants ont aussi changé. Ce qui reste constant, c'est la présence d'enfants dans les contes eux-mêmes. Malgré les objections de certains parents, éducateurs et adaptateurs, les écrivains et les cinéastes continuent à représenter de jeunes protagonistes luttant contre d'insurmontables difficultés, faisant face à des parents abusifs, à des sorcières cruelles et à des monstres terrifiants. L'enfance dans les contes n'exemplifie presque jamais l'innocence et le bien-être que nous associons souvent avec l'âge tendre. Ces jeunes protagonistes doivent être courageux et astucieux pour vaincre leurs ennemis.

La vie d'aventure et de défi que vivent les enfants dans les contes de fées constitue-t-elle une punition, décrite par les auteurs pour décourager les enfants de se mettre en danger ? Ou évoque-t-elle plutôt une fuite aux réglementations et à l'ennui d'une enfance plus civilisée ? Tatar écrit à propos de « The Story of Grandmother » : « « The Story of Grandmother » seems to support the notion that fairy tales function as little more than a diversion and that efforts to invest them with meaning inevitably misfire. But the excessive number of references to nourishment, starvation, cannibalism, and devouring in « The Story of Grandmother » also suggests that the interpretive stakes are high and challenges us to understand the story's engagement with the basic conditions of our existence » (*The Classic Fairy Tales* 8). L'histoire a ses origines dans le danger

réel et physique du loup et l'expérience réelle de la faim, mais aussi dans un désir fondamental d'échapper à la vie quotidienne à travers un monde fantastique et parfois burlesque ou violent. La jeune fille dans « The Story of Grandmother » prend plaisir à taquiner le loup avant de lui échapper facilement – comme beaucoup de jeunes protagonistes dans les contes de fées, elle ne suit pas les règles morales ou sociales, mais elle n'est pas punie.

Si les enfants des contes ne sont ni innocents ni pacifiques, pourquoi supposer que les enfants – en encore plus les adultes – qui les lisent le soit ? Dans les films que j'analyse, les enfants semblent souvent peu satisfaits de leur situation et souhaitent, comme le Petit Chaperon Rouge, expérimenter avec la violence et la sexualité et s'écarter du chemin prescrit. Ils refusent la réalité ennuyeuse de l'enfance et de l'âge adulte. Anastasia et Catherine, Aya et Temelko, Kirikou, Miette, Lea et Alice – tous veulent être aventuriers et explorateurs, veulent contrôler leurs propres vies et aimer et agir librement. Les aventures vécues par les enfants dans certains contes de fées semblent satisfaire ce type de désirs aussi bien pour le personnage que pour le lecteur.

Pourtant, il y a une tension entre la jeunesse parfois extrême (Blanche Neige qui est persécutée dès l'âge de sept ans, Kirikou qui commence ses aventures le jour de sa naissance) et le désir de prendre des responsabilités et d'affronter des défis avec lesquelles même un adulte aurait des difficultés. Les contes ne sont pas comme les autres histoires d'enfants. Ils existent à la limite de ce genre tout en le définissant d'un certain point de vue. Ils sont les classiques de la littérature pour enfants, mais ils refusent toujours de s'y conformer. S'il y a tellement d'ambiguïté dans ce genre littéraire, c'est peut-être parce que les contes de fées expriment quelque chose de l'expérience même de

l'enfance. Ils ne sont pas pour enfant, ils sont à propos des enfants. Chaque nouvelle génération est fascinée par ce moment de transition entre l'enfance et l'âge adulte. Les cinéastes et les écrivains sont écartelés entre l'impatience qu'ils ont ressentie en tant qu'enfants et la nostalgie qu'ils ressentent en tant qu'adulte. Pendant des siècles, cette tension a relégué les protagonistes des contes à une enfance qui est en même temps un paradis et un enfer.

Dans le contexte de l'adaptation moderne des contes de fées, l'ambiguïté et la tension autour de la représentation de l'enfance atteint une signification non seulement personnelle mais aussi historique. Les attitudes envers l'enfance et la maturation peuvent être mises en parallèle avec les attitudes envers le passé et la modernisation. Pour chaque individu, l'enfance représente un temps révolu et l'âge adulte un temps moderne, tous deux caractérisés par des particularités de langage, d'esthétique, etc. – les signes d'une époque, filtrés à travers le prisme particulier de l'expérience d'un individu. Dans un groupe de cinéastes contemporains, les images de leurs enfances respectives ont autant de similarités et de différences. Mais entre des cinéastes et des auteurs qui ont grandi à différents moments de l'histoire il y aura aussi des similarités et des différences dans la façon dont chacun se souviendra de son enfance. Car il y a des préoccupations communes à presque tous les enfants et surtout des attitudes communes aux adultes qui regardent leur passé – par exemple, beaucoup partagent un sentiment nostalgique pour l'enfance, même si ce n'est pas pour leur propre enfance. Les attitudes envers son propre passé convergent alors avec les attitudes envers le passé historique, puisque nous vivons tous un certain développement historique à travers nos vies et puisque nous pouvons ressentir une nostalgie des enfances des autres.

En s'attaquant sur l'adaptation de contes de fées et à l'interprétation de représentations de l'enfance dans certains contes, les cinéastes compliquent encore ces attitudes. À travers les contes, l'enfance devient associée au passé lointain, un passé que nous avons vécu, non pas de notre propre expérience, mais en lisant et en entendant les contes traditionnels dans notre enfance. Le fait que les contes représentent de jeunes protagonistes ne fait que renforcer cette impression, et d'autres associations se font – entre l'innocence de l'enfance et la 'primitivité' du monde ancien, par exemple. L'inévitable maturation d'un individu se confond avec l'inévitable modernisation de la société.

Cela se voit dans la façon dont certains cinéastes traitent de l'enfance dans différents cadres historiques. Dans *La Belle endormie*, la jeune héroïne est transportée à travers un long rêve d'un passé féerique à un présent réaliste ; dans *La Cité des enfants perdus*, la jeune Miette vit dans un monde où l'enfance est la cible de la méchanceté et de l'exploitation et où il faut grandir vite pour survivre ; dans *L'Illusionniste*, la jeunesse d'Alice est associée à une vie simple et rurale, tandis que sa maturation commence dès qu'elle arrive dans la grande ville moderne ; et dans *Kirikou et la sorcière*, le jeune héros se trouve dans un monde lointain et préindustriel en train de combattre des monstres mécaniques. Dans chacun de ces cas, nous verrons une façon particulière dont les attitudes envers l'enfance et la modernisation se mêlent.

***La Belle endormie* : l'enfance interminable ou l'enfance tronquée ?**

Les héroïnes des contes classiques – le Petit Chaperon Rouge, Blanche Neige, Gretel, Belle – souffrent d'un excès d'aventures à partir d'un jeune âge. Mais Breillat

décrit des jeunes filles à l'existence excessivement ennuyeuse : Catherine dans *Barbe bleue*, et Anastasia dans *La Belle endormie*. Ces deux personnages se rebiffent devant les prescriptions sur le comportement convenable des jeunes filles et ont envie de s'embarquer dans des aventures pour échapper à leurs vies étriquées et ennuyeuses.

Les souffrances d'Anastasia exemplifient le côté infernal de l'enfance. La première fois qu'on la voit à l'âge de six ans, elle est en train d'escalader un grand arbre, salissant sa petite robe blanche et chantant « Je suis le chevalier Vladimir ». Cette première image résume la frustration de sa vie : elle se sent opprimée avec tous les attributs d'une princesse – la robe blanche, le nom aristocratique, le comportement correct – et elle doit avoir recours à une identité imaginaire pour échapper à cette existence monotone. Pour Anastasia, l'enfance paraît interminable. Quand les bonnes fées lui apprennent son avenir, au lieu de se lamenter sur son triste sort elle se réjouit de la possibilité d'évasion que lui offrent les fées – une petite clé à porter autour du cou. En attendant le jour fatidique, elle est terriblement impatiente : « C'est fou comme le temps passe parfois lentement. Les trois ou quatre jours avant la représentation me parurent interminables. J'avais hâte que le mauvais sort s'accomplisse et de changer de vie... parce que la vie de petite fille, c'est vraiment très, très embêtant. » Quand elle arrive enfin à l'aventure qui lui avait été promise, elle s'y jette avec enthousiasme et audace.

Les fées étaient du même avis qu'Anastasia sur la monotonie de l'enfance et puisque, « de toute façon, l'enfance est interminable », comme dit l'une des fées, elles font en sorte que la princesse s'endorme à l'âge de six ans et se réveille à l'âge de seize ans. Mais Anastasia passe les cent années de son rêve à l'âge de six ans. L'enfance, qui était tellement ennuyeuse et frustrante dans le premier tiers du film, devient une longue

aventure pendant la séquence du rêve. L'enfance infernale se transforme en l'enfance paradisiaque. Anastasia savoure les dangers du monde de son rêve et l'opportunité d'exprimer ses opinions, de contrôler sa propre vie et de poursuivre ses propres objectifs au lieu de voir ses souhaits constamment frustrés par les réprimandes de sa mère, de sa grand-mère, des bonnes et de tous les autres adultes du château.

Cette transformation est l'inverse du modèle assaini et moralisé des contes de fées classiques. Tandis qu'Anastasia trouve l'enfer dans sa paisible vie de princesse et le paradis dans le monde dangereux et mystérieux de ses rêves, les héroïnes classiques sont censées ne trouver que des souffrances dans l'aventure avant d'arriver enfin à retrouver une vie paisible de princesse à la fin. Pour Breillat, la vie de princesse est équivalente à la fête officielle de Bakhtine, tandis que l'aventure libère un esprit carnavalesque. En tant que princesse, Anastasia est complètement opprimée par les réglementations et se plaint toujours de n'avoir aucun contrôle sur sa propre vie : « Si je suis une princesse et ne peut même pas faire ce que je veux, ça sert à rien. » Mais en tant qu'aventurière, elle fait ce qu'elle veut, poursuivant Peter, celui qu'elle aime vraiment, voyageant partout sans permission et mangeant autant de sucreries qu'elle peut. Elle incarne enfin son alter ego, le chevalier Vladimir.

En fait, Breillat semble suggérer que l'état naturel de l'enfant, c'est celui de l'aventurier. C'est quand Anastasia est forcée de se comporter en tant que petite fille convenable qu'elle est forcée de grandir trop vite, pas quand elle est poussée dans l'aventure et le danger à un jeune âge. En fait, la troisième partie du film ressemble plus à la première qu'à la seconde. Quand Anastasia se réveille, elle se retrouve dans un monde qui, d'abord, ressemble peu à celui qu'elle a laissé derrière elle quand elle s'est endormie.

Johan arrive dans des vêtements complètement différents, avec des attitudes différentes aussi, et le château, le symbole du temps passé, est tombé en ruine. Mais un peu d'exploration révèle que les personnages de la première partie du film – les vieilles dames, les autres jeunes filles – sont restées figées dans le temps, sans changer du tout. La situation pour Anastasia n'a pas elle non plus changé. Elle se retrouve sans aucun contrôle sur sa propre vie, ses désirs subordonnés à ceux de Johan et son rôle encore une fois restreint par des définitions étroites de ce qu'une jeune fille doit et ne doit pas faire.

Pour Anastasia, ses rêves représentent un bref répit au milieu d'une maturation forcément accélérée qui commence quand elle a six ans et se termine, plus ou moins, quand elle en a seize et entre finalement dans la réalité dure du monde des adultes. En introduisant l'élément nouveau de la séquence de rêve et en la contrastant avec les deux autres parties du film, Breillat suggère que la première et la dernière partie ne sont pas opposées mais sont en fait sont deux étapes de la même progression.

Malgré les plaintes d'Anastasia contre l'interminable enfance, Breillat montre en fait que l'enfance est trop courte. Dès l'âge de six ans, la princesse est déjà forcée à se conformer aux standards du monde des adultes – à la propreté, la respectabilité, etc. On lui offre un répit quand elle peut échanger dix ans de maturation pénible contre un rêve allongé plein de liberté et de danger, mais le processus inexorable de la maturation doit continuer dès qu'elle se réveille. L'attitude de Breillat est à la fois nostalgique et pessimiste car elle représente la gloire d'une enfant dans son état naturel – courageuse, astucieuse, créative – mais aussi la déception et la frustration qu'elle ressent quand elle arrive à l'inévitable âge adulte.

Le parallèle entre la maturation d'Anastasia et le passage du temps, tous deux accélérés, ne veut pas dire qu'une époque vaut mieux que l'autre. Anastasia trouve des frustrations et contraintes dans l'enfance et dans la maturité, dans le passé et dans le présent. Breillat explore la croissance individuelle comme une représentation du progrès historique, mais elle révèle en fait qu'aucun progrès n'a été fait, que la situation des enfants et en particulier des jeunes filles est toujours aussi infernale qu'avant. Ni le passé ni le présent ne sont représentés d'une façon positive dans la vision de Breillat. En effet, ce pour quoi elle semble être nostalgique, c'est un monde imaginaire, qui n'a rien à voir avec la vraie expérience de l'enfance ou de l'âge adulte, ni jadis ni aujourd'hui. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la magie de cette histoire reste dans les illusions qu'Anastasia finit par reconnaître et rejeter. Le monde d'aventures et d'enchantement auquel Anastasia a tellement envie d'accéder quand elle est petite se révèle être plus attrayant que les contes de fées ne nous disent, mais pas moins imaginaire.

La Cité des enfants perdus : la maturation et le rétablissement de l'ordre

Le titre du second film de Jeunet et Caro nous signale déjà que l'enfance est en péril dans le monde bizarre et hybride dans lequel ce film nous plonge. Ce n'est vraiment pas un monde pour enfants – ils sont soit pickpockets, soit mendiants, soit sujets des expériences d'un savant fou. Dans tous les cas, les jeunes habitants de cette ville sont forcés à prendre des responsabilités, à subir des dangers et, en général, à se comporter comme de petits adultes. Comme Breillat, Jeunet et Caro nous montrent une jeunesse tronquée, mais tandis que Breillat établit un contraste entre les restrictions de l'âge adulte

et l'aventure libre de la jeunesse, Jeunet et Caro décrivent une dynamique plus ambiguë entre l'enfance et l'âge adulte, une dynamique qui inclut le fardeau de la maturité mais aussi le désir d'y accéder. Le grandissement des enfants est non seulement inévitable, mais désirable dans ce film car elle est nécessaire pour rétablir l'ordre dans un monde où tout est renversé.

Les protagonistes du film sont de tous âges, de toutes tailles et de toute formes. One est grand et baraqué ; Miette est petite et belle comme une poupée ; Denrée a une énorme tête, des énormes yeux et une énorme bouche ; la Pieuvre est sinieuse et sinistre ; Marcello est gros et lourd ; Krank est grand et mince ; Martha est petite et ronde ; Irvine n'a aucune forme humaine. Mais leurs formes ne correspondent pas toujours à ce qu'ils sont vraiment. En fait, tandis que les jeunes agissent comme des adultes, les adultes sont restés à un stade quasi puéril. Pour retrouver l'équilibre naturel entre la jeunesse et la maturité, les personnages principaux doivent se transformer, parfois littéralement, et l'enfance doit être abandonnée en faveur de la maturité. À la fin du film, les enfants ont été sauvés, mais l'enfance a été perdue pour toujours.

Les personnages au centre de cette dynamique sont Miette et Krank. Tandis que Miette prend d'énormes responsabilités pour les autres enfants et désire être aussi grande que One, Krank se dérobe à ses responsabilités, se comporte comme un grand enfant (il se fait raconter des histoires avant de se coucher, se fait servir ses repas, etc.) et dirige tous ces efforts vers la transformation de son cerveau excessivement rationnel et donc adulte en un cerveau rêveur d'enfant. À la fin, ces deux personnages se rencontrent enfin dans le monde du rêve et leurs désirs opposés se réalisent. Dans la séquence clé du film, ils échangent leurs rôles – Miette grandit jusqu'à devenir une vieille dame, grande et

imposante, tandis que Krank rajeuni, et finit par devenir un bébé. Dans le rêve, leurs corps se transforment pour correspondre à leurs niveaux de maturation respectifs.

Mais l'épilogue de cette séquence n'est pas simplement que la vraie nature des personnages est reconnue et se manifeste corporellement. En fait, les deux transformations – Miette qui grandit et Krank qui rapetisse – aboutissent au même résultat : la perte inévitable de l'enfance. À la fin de la séquence, c'est Miette et l'âge adulte qui triomphent. Elle acquiert One et Denrée – la famille, la domesticité, l'amour, la maternité – tandis que Krank, qui représente maintenant physiquement aussi la jeunesse, perd tout contrôle et meurt.

Jeunet et Caro concluent donc, de la même façon que Breillat, que l'enfance doit inévitablement céder la place à la maturité. Mais ils représentent ces pôles opposés d'une façon différente. L'âge adulte n'est pas une prison, mais une libération de l'exploitation et l'impuissance de l'enfance. L'enfance éternelle, en revanche, se manifeste comme une bizarrerie chez Krank, les clones, Martha et même le Professeur, lequel exprime à travers la folie son manque de maturité et son incapacité à assumer des responsabilités. Ces aberrations finissent par être détruites ou se détruire elles-mêmes. Les clones sont l'exception, mais ils aboutissent à une situation appropriée en devenant la responsabilité (ou les enfants) de leur Oncle Irvine, qui, lui, représente la seule expérience du Professeur à avoir produit une véritable intelligence et maturité. One, Miette et Denrée deviennent la petite famille dont Miette a rêvé, et la dissonance et discorde de l'enfance hors de contrôle et hors du cadre familial sont remplacées par la stabilité et le retour de tout à sa place naturelle.

Jeunet et Caro présentent donc un point de vue plus optimiste et moins critique que celui de Breillat. Mais eux aussi établissent un parallèle entre la maturation d'un individu et le passage du temps. À ceci près que, au lieu de représenter deux mondes différents et deux âges différents, comme le fait Breillat, Jeunet et Caro mélangent tout. Dans le monde qu'ils créent, des éléments de différents moments de l'histoire et des éléments de réalité et de fantaisie se mêlent. Les machines futuristes et artificielles sont faites de bois et de cuivre, des éléments naturels ; les personnages portent des costumes qui mélangent la science-fiction avec la mode de l'époque victorienne. Les motifs temporels historiques sont mélangés exactement comme les motifs de la maturation individuelle – le désordre règne partout. Le vieux est mélangé avec le jeune et l'ancien avec le nouveau. Et quand les personnages se sont rééquilibrés et les aberrations de l'immaturation ont été éliminées, peut-être ce monde imaginaire pourra-t-il retourner à une esthétique plus cohérente, sans les aberrations de la technologie anachronique qui provenaient de la forteresse marine. Ces aberrations, qui représentent pour Jeunet et Caro des sortes de fantaisies de l'imagination enfantine, doivent être éliminées dans ce film, comme doit l'être l'enfance. Jeunet et Caro nous plongent d'abord avec plaisir dans un monde sans queue ni tête mais rétablissent l'ordre et les valeurs familiales à la fin de l'aventure.

L'Illusionniste : la nostalgie de l'enfance rurale

Dans le personnage d'Alice, Chomet présente une autre représentation de la maturation et de la transition entre deux époques. En juxtaposant et mélangeant deux évolutions – d'une part la jeune fille qui devient une jeune femme et d'autre part et la vie

rurale qui se transforme en vie urbaine – il révèle délicatement l’aspect aigre-doux de l’une et de l’autre. En même temps, il évoque le regret d’avoir perdu une vie plus simple – la vie rurale ou la vie d’enfant – et l’excitation d’accéder à une vie plus sophistiquée – la vie urbaine ou la vie d’adulte.

Chomet voit dans la tradition du conte de fées comme un précédent à l’inévitable processus vers la maturation et le progrès. Nous savons que les contes doivent toujours aboutir à ce que la culture de Disney appelle le happy end et ce que Propp appelle la fonction numéro XXXI ou le mariage. Nous pouvons donc anticiper qu’Alice finira par rejoindre le jeune homme d’Edinburgh – en d’autres termes, qu’elle deviendra une jeune femme, trouvera un mari, et quittera le milieu familial qu’elle a établie avec Tatischeff. Ce parallèle avec la trajectoire du conte traditionnel donne une qualité rassurante au mouvement d’Alice vers l’âge adulte.

En même temps, Chomet révèle le côté nostalgique de la perte de l’enfance – un aspect plus rarement souligné dans les contes de fées. Puisque l’histoire se déroule le plupart du temps du point de vue de Tatischeff, nous sommes invités à jeter sur Alice un regard parental et protecteur. Au début du film, elle est encore très innocente et crédule. Quand elle voit à travers la fenêtre la rafale de plumes blanches emportées par le vent, elle a une réaction enfantine et fantasque – elle pense que c’est de la neige. Même plus tard, elle n’arrive toujours pas à voir la réalité des choses, et elle pense que l’argent peut être tiré de derrière une oreille, comme dans un des tours de magie de Tatischeff. Ses premières incursions dans le comportement adulte sont des imitations hésitantes et peu réussies. Ainsi, Chomet la montre en essayant pour la première fois des chaussures à talon à côté de danseuses qui se pavant élégamment dans leurs chaussures à très hautes

talons. À travers toutes ces représentations d'innocence et de maladresse, Chomet présente une image affectueuse et nostalgique de l'enfance.

Mais Alice ne représente pas seulement l'enfant attachant qui doit se résoudre à grandir. En associant ce personnage à une vie extrêmement rurale et en mettant sa nature innocente et douce en contraste avec le bruit et le tape-à-l'œil de la vie urbaine, Chomet évoque une forte nostalgie du passé historique autant que du passé personnel. Le village où Tatischeff rencontre Alice pour la première fois est le petit village rural par excellence. Les habitants sont suffisamment isolés du reste du monde pour pouvoir encore apprécier la magie de Tatischeff – que personne d'autre dans le film n'apprécie. Ils font leurs propres coussins de plumes d'oiseaux et lavent leurs vêtements à la main dans la rivière. Quand Tatischeff arrive en bateau, le brouillard s'ouvre devant lui et révèle un paysage superbe de l'autre côté de l'eau ; quand il s'en va, le brouillard se referme derrière lui, suggérant qu'il sort d'un monde à part, presque complètement isolé du monde moderne. L'enfance d'Alice est alors fortement liée à une forme de vie simple et ancienne.

En revanche, sa maturation se passe dans un cadre urbain et moderne. Sa découverte des responsabilités et de l'indépendance de l'âge adulte est associée aux merveilles technologiques et au constant barrage de personnes, de choses, de couleurs et de bruits qui caractérisent Edinburgh. La ville remplace le village et la jeune fille devient jeune femme. En initiant Alice, représentante de l'enfance et du passé, aux modes, au luxe et à l'intensité de la grande ville moderne, Chomet décrit l'enfant qui grandit et le mode de vie préindustrielle qui progresse vers l'industrialisation, l'urbanisation et la marchandisation. Quand Alice arrive dans la grande ville, elle commence lentement à s'y

adapter, et nous voyons comme elle se transforme inévitablement en une jeune femme moderne. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, elle projette une vision enchantée sur le milieu urbain et en même temps sur la maturité et elle apprend à les adorer comme elle adorait auparavant la magie de Tatischeff. Pour Chomet, le progrès historique, comme la croissance d'un enfant, est inévitable, même attrayant, mais il n'est pas dénué de regret.

Kirikou et la sorcière : l'enfant fort qui veut être grand

Kirikou est certainement le plus petit des héros et des héroïnes dans le corpus que j'analyse mais il est aussi parmi les plus courageux et puissants non seulement des enfants mais de tous les personnages de ces films. Comme beaucoup de ses semblables dans d'autres films, Kirikou est impatient et veut grandir et se comporter comme un adulte aussi vite que possible. Malgré sa petite taille, il assume déjà les responsabilités et à déjà l'énergie et l'intelligence d'un adulte. En fait, sans qu'il s'en aperçoive lui-même, c'est l'inventivité de la jeunesse et les avantages d'être petit (pouvoir passer inaperçu et pénétrer aux endroits inaccessibles aux grands) qui constituent la puissance de Kirikou.

Ocelot présente peut-être la vision la plus positive de l'enfance, car il contraste la puissance et l'énergie d'un petit enfant avec l'obéissance et le désespoir des adultes. Il place son héros juvénile dans une situation où celui-ci doit prendre beaucoup de responsabilités à un très jeune âge, mais Ocelot ne représente pas cela comme une situation mauvaise, exploitante ou oppressive. En fait, dans le paradis rural dans lequel habite Kirikou, ces responsabilités prennent la forme de l'aventure et non pas celle de la conformité aux règles. Tandis qu'Anastasia doit échapper aux responsabilités pour vivre

ses aventures et son enfance, Kirikou peut exercer le pouvoir d'un adulte sans perdre la liberté d'une vraie enfance. Tandis que les adultes du village perdent l'espoir et se conforment tristement aux demandes de Karaba, Kirikou maintient son indépendance et gagne la partie en exploitant les avantages de la jeunesse sans entraves.

Kirikou vient au monde non seulement avec de l'ambition de sauver son village, mais aussi avec les capacités physiques et mentales pour accomplir cette tâche. Il court plus vite que les autres, reconnaît des pièges là où d'autres ne voient rien de suspect, sait transformer un tas de feuilles en un déguisement convaincant et peut passer sous le nez de Karaba sans être aperçu ni par elle ni par ses fétiches. Ses facultés sont supérieures non seulement à celles des autres de son âge, mais aussi à celles des adultes.

Tout cela semble faire de lui une sorte de surhomme (ou de sur-enfant), mais lui-même se considère comme inférieure aux autres. Il désire avant tout grandir et devenir comme les autres. Il s'engage dans toute une série d'exploits spectaculaires avec la seule intention de rétablir la normalité dans son village. L'aventurier chevronné qu'il est n'a en fait pas le goût de l'aventure. À certains moments, ça lui donne un frisson – par exemple, quand il vole les bijoux de Karaba sans être capturé – mais la plupart du temps, l'aventure, tout simplement, le fatigue.

Ce qu'il veut, c'est se marier et mener une vie paisible, un peu comme Miette. Il veut hériter de la sagesse et de l'honneur de son père, de son oncle et de son grand-père. Il veut devenir un jeune homme et un villageois modèle. Ocelot, en revanche, peint l'individualité et la jeunesse de Kirikou comme un état de liberté et de puissance, un état idéal. Il est vrai que, pour permettre au conte de s'achever sur le mariage avec Karaba, Kirikou doit grandir, mais il réussit dans toutes ses autres tâches non seulement malgré

son jeune âge, mais à cause de ces capacités spéciales d'enfant. Le positionnement d'Ocelot est donc un peu ambigu. Quand Kirikou grandit, personne semble le regret, mais sa taille petite l'a certainement beaucoup aidé et a fait de lui un héros exceptionnel.

Cette ambiguïté est consistante avec les motifs des contes. En situant son histoire dans un petit village préindustriel, Ocelot évoque cet héritage. Les jeunes protagonistes comme le Petit Chaperon Rouge, Hänsel et Gretel, ou Blanche Neige sont confrontés à de grands dangers et aventures à un très jeune âge, mais réussissent à triompher grâce à une intelligence supérieure. Après leur victoire, ils retournent à une vie normale ou s'établissent dans une nouvelle normalité familiale. La morale de ces contes semble donc être que même les petits peuvent se battre contre l'anormalité et rétablir la normalité. En même temps, les contes ne seraient pas excitants du tout sans cet élément de danger. Les auteurs et les spectateurs, et parfois les héros et les héroïnes prennent du plaisir dans l'aventure avant de l'abandonner pour une vie conventionnelle.

Tandis que certains cinéastes se rangent clairement d'un côté de cette forme ambiguë, Ocelot maintient l'ambivalence. Son protagoniste présente tous les avantages de l'âge adulte et de l'enfance, et Ocelot lui-même ne se sent pas obligé de choisir entre les deux. Il prône les avantages de la maturité et la vaillance de prendre des responsabilités adultes mais en même temps se plaît à créer un personnage qui incarne l'inventivité et l'esprit ludique d'un enfant. Ses intentions ne sont pas aussi claires que celles de Breillat, par exemple, mais il reste peut-être plus fidèle à la tradition ou représente au moins la variété et l'ambiguïté qui caractérisent la totalité de la tradition.

Ces quatre exemples nous montrent qu'en effet les contes de fées ne sont pas toujours des histoires classiques pour enfants, mais que leurs associations avec l'enfance ont également une signification sur le plan historique. Ils n'offrent pas toujours de leçons morales pour les jeunes lecteurs et ne représentent pas toujours une vision idéalisée de l'enfance innocente, mais ils permettent souvent aux adaptateurs d'exprimer leurs vues sur l'évolution inévitable de l'enfant vers adulte et du passé vers l'avenir. Certains cinéastes expriment des points de vue plutôt nostalgiques, d'autres offrent des nouvelles perspectives sur cette association et sur sa résonance avec les considérations historiques. Le cycle de la modernisation et de la maturation continue, mais de nouvelles voix s'élèvent, soit pour soutenir, soit pour questionner cette tradition et son obsession avec les figures juvéniles et leurs luttes contre le mal dans le monde. Dans les deux chapitres suivants, nous explorerons plus à fond la question du bien et du mal et comment des héros de tous âges et de toutes tailles s'articulent autour de cette division reconnaissable du conte de fées.

6. Représentations de la moralité : les variations du mal

Dans *Contes de ma Mère l'Oye*, Perrault conclut chacun de ses contes avec une morale, parfois même deux. En fait, la morale finale, exprimée en vers, était utilisée par plusieurs auteurs de contes en France au 17^{ième} et au 18^{ième} siècle (Seifert 52). Mais ces quelques vers affichés à la fin d'un conte ont souvent un ton un peu artificiel. « La Barbe bleue », par exemple, se termine avec deux morales, dont l'une qui met le lecteur en garde contre les dangers de la curiosité qui, selon Perrault, « [c]ouste souvent bien des regrets... » (127). En fait, cette déclaration contredit le conte lui-même, qui montre comment une héroïne évite les conséquences de sa curiosité et une fin tragique. Pourquoi Perrault et ses contemporains se sentaient-ils donc obligés de donner des leçons morales artificielles au lieu de laisser leur contes exprimer tout seul leur message ?

Les tendances moralisatrices dans les contes de fées n'apparaissent pas seulement en France et pendant cette période de l'histoire. Shavit montre l'intégration d'une morale éducative dans la version de « Le Petit Chaperon Rouge » écrite par les frères Grimm. Ceux-ci considéraient donc que les contes n'étaient pas pleinement satisfaisants dans leurs formes originales. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les contes n'étaient pas toujours destinés exclusivement aux enfants et n'ont pas intrinsèquement la fonction d'encourager un comportement prudent et sage (Shavit, cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 321). Les contes de fées peuvent non seulement représenter la violence ou la sexualité, mais aussi promouvoir des comportements qui s'écartent d'une norme morale.

Ce chapitre et le chapitre qui suit exploreront la représentation de la moralité dans les films contemporains par rapport aux tendances des versions classiques de Perrault et

des frères Grimms ainsi que de versions plus anciennes et traditionnelles. Nous nous focaliserons en particulier sur l'opposition entre bien et le mal, sur la représentation de chaque partie de cette dualité et de la lutte entre les deux. Ce chapitre-ci explorera des exemples de personnages qui représentent le malheur et la malveillance ; le suivant explorera des exemples de la bonté. Tandis que certains cinéastes préservent une distinction claire et simple entre les pôles moraux, d'autres compliquent et bouleversent l'opposition entre le héros et ses ennemis et modernisent de façons différentes cette dynamique.

Dans le champ obscur et changeant de la moralité dans les contes de fées, le bien et le mal ne sont pas toujours faciles à distinguer et ne s'opposent pas nécessairement. Certaines versions des contes présentent des motifs tirés directement de la religion chrétienne. Par exemple, Tatar décrit dans « Sex and Violence : The Hard Core of Fairy Tales » comment les frères Grimm ont combiné artificiellement deux versions de l'histoire « Das Mädchen ohne Hände » pour pouvoir inclure l'influence du diable (cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 368-69). Mais la plupart des contes connus sont peuplés par de figures et de motifs quasi païens. Ce sont les sorciers et les monstres, pas le diable, qui représentent le malheur dans le monde féérique des contes, et ces figures ne sont pas toujours aussi polarisées que les figures religieuses.

Les méchants des contes de fées ont tous les atours de la scélératesse – des formes physiques horribles, la science d'enchantelements sinistres, un besoin et un désir insatiables pour l'or ou la chair des petits enfants. Ces désirs ne sont presque jamais rationalisés. Il suffit de savoir qu'il y a une sorcière dans les environs, et nous anticipons immédiatement de terribles punitions pour les pauvres villageois. Mais pour certains

adaptateurs contemporains, la méchanceté pure et inexplicable n'est pas aussi convaincante qu'elle ne l'était. L'application de la psychanalyse à l'interprétation du conte de fées peint les figures de malheur dans ces histoires comme des représentations d'une peur universelle et irrationnelle partagée par tous les enfants (voir l'analyse de « Hänsel und Gretel » de Bettelheim). Les sorciers, sorcières, spectres et autres monstres deviennent alors des projections de l'imagination du jeune lecteur. Mais tandis que les critiques se focalisent sur la relation entre les personnages et les lecteurs, les auteurs sont parfois plus intéressés par les relations entre les personnages. Ils s'occupent plutôt des dynamiques psychologiques dans l'histoire et donnent aux personnages classiques – le loup et le monstre, la belle-mère et les belles-sœurs corrompues, le sorcier et la sorcière – une dimension plus humaine.

Cette tendance a fait naître une nouvelle génération de méchants dans les adaptations de contes, une génération plus complexe, plus convaincante et plus intéressante pour ceux qui cherchent à comprendre les raisons du mal. Krank et ses compagnes dans *La Cité des enfants perdus*, Sylvia dans *Milchwald*, Karaba dans *Kirikou et la sorcière*, et même Barbe bleue représentent un mal moins opposé au bien. Mais les films traités ici n'appliquent pas tous la psychologie moderne aux contes anciens. Le format du conte offre à certains cinéastes une opportunité d'éviter les complexités psychologiques et morales de l'ère moderne et de se replonger dans la simplicité et la clarté anciennes. Les deux grands patrons dans *Micsmacs à tire-larigot*, par exemple, ou Gregor dans *Tuvalu* sont catégoriquement méchants, motivés exclusivement par leur plaisir et la souffrance des autres.

L'adaptation du conte offre donc deux opportunités aux cinéastes contemporains. D'une part, ils peuvent se réfugier dans la tradition morale et l'association enfantine des contes de fées classiques pour représenter une méchanceté pure et simple et pour recréer la satisfaction de voir le bien triompher du mal. D'autre part, ils peuvent reprendre la tradition et la compliquer en donnant aux monstres et aux sorciers une dimension humaine. Ces deux tendances peuvent refléter une nostalgie d'une époque plus simple, ou une frustration avec des catégories trop étroites de la moralité.

Micsmacs à tire-larigot : le mal personnifié

Dans son plus récent film, Jeunet se situe, pour la première fois, dans un cadre contemporain et dirige son regard sur le monde d'aujourd'hui. Mais malgré l'utilisation de YouTube comme élément du scénario et la focalisation sur un problème très contemporain – le trafic d'armes et la guerre au Moyen-Orient – *Micsmacs à tire-larigot* a une orientation morale très orthodoxe. L'opposition entre la bande d'excentriques, dirigée par Bazil, et ses ennemis, Fenouillet et Marconi, représente parfaitement l'opposition classique entre le bien et le mal dans les contes de fées – le héros contre le dragon ou le sorcier, la jeune fille contre le loup. Fenouillet et Marconi en particulier représentent l'essence de la méchanceté. Ils ont des particularités des chefs d'entreprises modernes – les costumes sobres, les voitures tape-à-l'œil, les ordinateurs élégants et tous les atours du prestige et de la respectabilité du monde urbain et contemporain – mais leur essence est la même que celle des monstres et des méchants sorciers des contes de fées les plus anciennes.

Avant même que nous rencontrions ces deux personnages, Jeunet s'assure que nous n'aurons aucune sympathie pour eux. Les deux moments de violence au début du film – l'explosion de la mine qui tue le père de Bazil et le coup de feu qui blesse Bazil lui-même – sont associés dès le premier moment à Marconi et à Fenouillet, respectivement, à travers la focalisation sur les logos des deux usines, imprimés sur la mine et sur la balle. Quand Bazil se retrouve dans la rue entre les deux usines – l'un appartenant à Fenouillet et l'autre à Marconi – et hésite entre les deux pour savoir par où commencer, c'est entre le moindre et le pire des deux maux qu'il choisit. Mais ils s'équivalent tellement qu'il doit jouer à pile ou face pour prendre sa décision.

Après avoir établi ainsi la connexion indéniable entre le « villainy » (selon la nomenclature de Propp) du début du film et ces deux personnages, Jeunet s'attache ensuite à caractériser en détail ces représentants du malheur. La particularité de Fenouillet, c'est qu'il collectionne de lugubres reliques qui ressemblent un peu aux ingrédients qu'une sorcière ajouterait à une potion magique. Il est complètement isolé dans sa méchanceté, comme un monstre ou un sorcier cloîtré dans son château enchanté – il travaille dans un grand bureau tout seul à l'usine et parle aux gens à travers un système d'interphone, il ne parle pas à sa femme au repas du soir et il ne sait même pas le nom de son chauffeur. Marconi, lui aussi, est isolé, sauf quand il veut qu'on le flatte ou le complimente. Son fils semble être plus proche de sa nourrice que de son père – d'ailleurs pendant leur seule conversation, le père fait référence à Rimbaud, et le fils comprend qu'il parle de Rambo, une erreur qui montre qu'ils ne se comprennent pas du tout. En plus, Marconi est tout simplement méchant – par exemple, il taquine brutalement le concierge à propos de son vieux pull-over qu'il porte depuis trente ans. Tout ce que nous

apprenons à propos du travail et de la vie privée de Fenouillet et de Marconi renforce leur rôle comme des incarnations d'un malheur simple et classique, sans complexité psychologique ou ambiguïté morale.

Dans ses autres films, Jeunet décrit des personnages plus ou moins horribles. Le boucher dans *Delicatessen*, Krank, la Pieuvre, et les Cyclops dans *La Cité des enfants perdus* – tous menacent la vie ou le bonheur des héros ou bien l'ordre et l'équilibre de la communauté. Mais Fenouillet et Marconi établissent pour Jeunet une nouvelle magnitude de malveillance. Ils représentent la violence physique – les armes – et intangible – l'ignorance des sentiments des autres. Ils sont prêts à tout faire pour avancer leur propre bien-être – par exemple dans la scène où Marconi menace de renvoyer un homme en Somalie si sa femme ne les aide pas à saboter l'usine de Fenouillet. Ils n'ont tous simplement aucune caractéristique du bien et toutes les caractéristiques du mal.

Pourquoi Jeunet a-t-il choisi de faire ce portrait tellement extrême de la malveillance dans un cadre moderne après avoir si souvent créé des mondes de fantaisie et recréé le passé ? Après avoir représenté des méchants avec des motivations complexes et des touches d'humanité, pourquoi virer dans une direction tellement simpliste ? En fait, le cadre moderne est peut-être la clé de la réponse à ces questions. Tandis que les mondes irréels et historiques permettent à Jeunet d'inventer des situations complexes qui mènent à la méchanceté – par exemple, les expériences scientifiques qui ont créé Krank et ses compagnons – l'époque moderne lui est moins favorable. Les horreurs de la guerre moderne, des technologies violentes et de l'aliénation entre les individus n'ont pour lui d'autre raison que la méchanceté pure.

À la fin, les deux patrons reçoivent la punition qu'ils méritent, et nous pouvons imaginer une morale dans le style de Perrault mettant en garde contre la corruption et l'avidité – à ceci près que leur conduite est impardonnable et ne peut être corrigé par une morale. Ils ne se transformeront pas magiquement en des hommes vertueux, comme la bête dans « La Belle et la bête ». Ils sont vraiment des méchants absolus et doivent être non pas corrigés, mais détruits comme la sorcière que Gretel pousse dans le four.

Dans sa caractérisation de Fenouillet et Marconi, Jeunet reprend le ton absolu des contes anciens, où la méchanceté pure est littéralement incarnée dans certains personnages, comme l'ogre ou la sorcière. Mais il déplace ces figures de la marge de la société aux positions les plus centrales de la vie moderne et capitaliste. Fenouillet et Marconi ne pratiquent pas leur méchanceté dans les coins sombres de la ville comme le boucher ou Krank, ni dans la forêt mystérieuse comme les monstres et méchants des anciens contes. Ils sont au centre et au haut de la société, et il n'y a pas de roi bienveillant pour les contrôler ni même pour envoyer un jeune héros pour les vaincre. Jeunet propose un happy end et permet à ses héros improbables de triompher complètement des méchants, suivant la tradition. Mais le malheur auquel les héros s'opposent est tellement absolu et sinistre et le cadre de la bataille entre le bien et le mal tellement contemporain et réaliste que l'effet n'est pas totalement optimiste. Les bons ont triomphé des méchants, mais la méchanceté elle-même existe encore au sein même de notre société. Le monde réel, Jeunet suggère, est encore plus terrifiant que celui des contes de fées.

Kirikou et la sorcière : le mal rationalisé

À première vue, Karaba la sorcière semble être sur le même registre que Fenouillet et Marconi. Comme Jeunet, Ocelot nous présente à son méchant avant que nous ne le voyions de nos propres yeux. Dans la première scène du film, Kirikou découvre les malheurs que Karaba a infligé au village – la source maudite et les hommes dévorés. Quand il arrive enfin chez Karaba et qu'elle apparaît dans le portail de sa forteresse, nous nous attendons déjà à ce qu'elle personnifie la malveillance. En effet, elle apparaît d'abord comme une vision terrifiante, avec des yeux de feu, une voix menaçante et des bijoux brillants, presque aveuglants.

Mais Ocelot fait pour Karaba ce que Jeunet refuse de faire ou ne peut pas faire pour Fenouillet et Marconi : il lui donne une raison d'être méchante. Pendant tout le film, Kirikou cherche non seulement à combattre Karaba, mais aussi à la comprendre. Il pose à tous ceux qu'il rencontre la même question : « Pourquoi Karaba la sorcière est-elle méchante ? » Enfin il obtient la réponse de son grand-père. Karaba n'est pas du tout ce qu'on croyait. Elle ne mange pas les hommes et elle n'est pas responsable de la source maudite. Cependant, elle n'est pas non plus innocente. Selon le grand-père de Kirikou, elle déteste les enfants, les femmes et les hommes et veut leur faire le plus de mal possible. Mais cette haine a une raison. Les hommes ont attaqué Karaba et lui ont enfoncé une épine empoisonnée dans le dos, et c'est la douleur de l'épine qui alimente sa malveillance.

Il semble donc que Karaba n'est pas une incarnation simple du malheur. En revanche, elle devient la victime de la méchanceté des autres. Mais Ocelot ne va pas plus loin que ça ; il n'explique pas l'agressivité des hommes qui ont planté l'épine dans le dos

de Karaba. Eux restent des représentants du mal pur et simple. En plus, la psychologie de Karaba n'est pas vraiment explorée. Ocelot nous présente une série d'événements et une chaîne logique – les hommes ont mis l'épine dans son dos, elle est devenue méchante, mais elle ne veut pas perdre l'épine parce qu'elle lui donne des pouvoirs magiques – mais tout ça est expliqué par d'autres. Elle n'a jamais l'opportunité d'exprimer sa propre expérience, sauf quand Kirikou ôte l'épine et qu'elle dit : « Je ne souffre plus. Je n'ai plus mal. Comme c'est étrange de ne plus ressentir aucune souffrance. Je suis libre. La sorcière avec ses pouvoirs a disparu. Tant pis. Tant mieux. Je suis de nouveau moi. Kirikou, tu m'as délivrée. Merci. Comment te prouver ma reconnaissance? » Mais tout cela se passe après sa transformation – elle ne décrit jamais l'expérience d'être méchante.

Les malheurs immédiats de l'histoire sont alors expliqués et rationalisés. La source maudite a une explication rationnelle, et la méchanceté de Karaba aussi. Mais les manifestations et origines de ces malheurs restent simples et inexplicables, comme la méchanceté des sorcières dans les anciens contes. Cette représentation du mal s'accorde avec le cadre de l'histoire. Le conte se passe dans une atmosphère rurale avec des éléments de technologie aberrants (les fétiches) ; le ton moral du conte est simple avec des suggestions de nuance. Les nuances morales et psychologiques représentent une modernisation partielle, mais comme elles ne sont pas explorées à fond, l'effet total du film est plutôt orthodoxe vis-à-vis de la représentation du mal.

***Milchwald* : le mal humanisé**

Dans *Milchwald*, Christophe Hochhäusler s'inspire directement d'un conte de fées classique, mais il diverge d'une façon importante de la tradition dans sa représentation du

mal. Le personnage de Sylvia a un équivalent direct dans le conte classique des frères Grimm, « Hänsel und Gretel », mais une comparaison entre les deux montre une différence énorme entre la malveillance rationnelle mais simple (à la Karaba) de la mère de Hänsel et Gretel et la perturbation mentale complexe et changeante de Sylvia.

Sylvia assume un rôle beaucoup plus important et a des motivations plus complexes que la mère de Hänsel et Gretel. D'abord, Hochhäusler se focalise beaucoup plus que les frères Grimm sur le fait que Sylvia n'est que la belle-mère de Lea et Consti. Dans le conte classique, nous apprenons comme par hasard la vraie relation entre la mère et les enfants. Par contre, nous voyons immédiatement dans le film de Hochhäusler que Lea dit 'Sylvia' au lieu de 'maman' et qu'elle est irritée par la présence d'une fausse mère. Hochhäusler insiste alors sur le fait que le conflit entre la mère et les enfants a son origine dans la perte de leur vraie mère et les relations forcées avec une fausse mère et, pour Sylvia, des faux enfants. Ensuite, Sylvia a une autre chose qui manque à la mère de Hänsel et Gretel : un nom. Dans le conte des frères Grimm, Hänsel et Gretel sont nommés dès la première phrase, mais leur père et leur mère restent anonymes.

Enfin, Sylvia ne disparaît pas du film après avoir commis l'acte de malveillance au début de l'histoire. Pendant le reste du film, Hochhäusler entrelace les expériences des enfants et de Sylvia, avec des courts interludes où figurent Josef ou Kuba. Nous voyons alors non seulement l'effet physique de l'abandonnement sur les enfants, mais aussi l'effet émotionnel sur Sylvia. Hochhäusler nous donne accès à la psychologie de Sylvia à travers ses interactions avec Josef et les enfants et à travers des moments de contemplation quand elle se trouve seule. Il utilise aussi le symbolisme de son environnement. Elle passe la plupart de ses scènes dans la maison, un espace totalement

vide et dénudé, peint tout en blanc. Ses costumes aussi évoquent un sentiment atténué et réprimé – elle porte des robes de couleurs ternes, étroites et contraignantes. La désolation de l'espace physique et l'image répétée de Sylvia dans ces robes étriquées en train de fumer, perpétuellement nerveuse, contribuent encore plus que le dialogue à notre compréhension de ce personnage.

Tous cela n'a pas l'effet de nous rendre Sylvia sympathique. En fait, il est difficile de sympathiser même avec les enfants, comme nous le verrons au chapitre suivant. Néanmoins, la motivation psychologique rend Sylvia plus humaine. Ocelot a donné à Karaba une raison d'être méchante, mais Hochhäusler s'intéresse moins à la rationalisation de la malveillance – il y avait déjà des raisons pratiques donnés dans le conte classique – et plus à l'expérience personnelle de Sylvia après qu'elle a commis son acte terrible (ce qu'Ocelot n'explore pas chez Karaba). Le film entier pourrait en fait être considéré comme un effort pour raconter l'histoire classique du point de vue de la belle-mère. À la fin, ce n'est que Sylvia qui arrive à un point plus ou moins définitif – Hochhäusler implique qu'elle s'est jetée devant une voiture, mettant fin à son indécision et à ses remords. En revanche, les enfants et Josef doivent continuer leurs quêtes pour se retrouver. Leurs situations respectives à la fin du film sont incertaines, tandis que l'histoire de Sylvia est résolue. Le film nous donne donc une forte connexion à Sylvia – à travers beaucoup de temps à l'écran, des détails visuels et la structure narrative – et transforme la belle-mère monstrueuse du conte classique en une figure plus humaine sans pour autant faire d'elle un personnage artificiellement sympathique. Hochhäusler adapte donc non seulement le cadre de l'histoire au monde contemporain, mais aussi son contenu psychologique. Son projet d'adaptation n'est pas très optimiste et sa

représentation de la modernité pas très positive, mais il s'engage totalement dans sa modernisation de l'histoire.

Tandis que Jeunet représente une méchanceté absolue dans sa vision de l'époque moderne, et qu'Ocelot fait un effort partiel pour rendre plus complexe une représentation du malheur essentiellement ancienne et orthodoxe, Hochhäusler adapte le conte aux développements narratifs et psychologiques du monde contemporain. Le contraste entre Jeunet et Hochhäusler est particulièrement intéressant. Tous deux décrivent un cadre moderne, mais tandis que Jeunet reprend un modèle du malheur ancien, Hochhäusler développe un malheur moderne. Des trois films ici analysés, son œuvre présente le portrait le plus complexe et humain de la malveillance, et nous verrons encore dans le chapitre suivant les façons dont lui et d'autres cinéastes essaient de réconcilier les traditions et le contemporain dans la représentation du bien moral.

7. Représentations de la moralité : les variations du bien

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la personnification du mal dans des atmosphères féeriques peut varier considérablement. Et bien sûr la représentation du bien varie aussi en parallèle. Ni l'un ni l'autre de ces pôles ne sont constants. Ils changent selon les standards et les mesures morales de l'époque et l'attitude particulière de l'auteur ou du metteur en scène. Si le méchant d'un conte au cinéma peut être un méchant absolu, une victime innocente de la malveillance des autres et un individu torturé psychologiquement, le héros peut prendre autant de formes et de saveurs différentes, et celles-ci sont indicatives du positionnement du metteur en scène vis-à-vis de la moralité traditionnelle des contes de fées.

Dans beaucoup de contes classiques en particulier, le bien se manifeste dans le courage, la pureté, la fidélité, la patience, la compassion et l'obéissance des héros et des héroïnes. L'aspect éducatif que le conte de fées a acquis au 17^{ième} siècle et plus tard a donné naissance dans les histoires non seulement à des punitions et leçons pour les représentants du mal, mais aussi à des récompenses pour les figures de la bonté. Shavit note en décrivant les différences entre plusieurs versions du conte du Petit Chaperon Rouge, par exemple : « the happy ending is considered an indispensable feature which differentiates folktales from literary tales ». Mais il ajoute : « the selection of this specific ending [dans la version de *Kinder- und Hausmärchen*] has implications above and beyond the folktale pattern, reflecting also the educational views of the day ». Le fait que le Petit Chaperon Rouge apprend à mieux se comporter à travers son aventure avec le loup est important : « the element of learning a lesson....strengthens the assumptions

made about the text regarding the education of the child and the process of reward and punishment » (cité dans Tatar, *The Classical Fairy Tales* 329).

Mais les définitions du bien, ne sont pas restées fixes ou inébranlables au fil du temps. Les récompenses et punitions ne sont pas dispensés selon un ordre parfait de moralité. En revanche, la définition du bien moral dans un conte est souvent liée aux mœurs du temps et au sexe, à l'âge et à la classe sociale des personnages. Seifert explique par exemple : « [t]he 114 *contes de fées* (fairy tales) published in France between 1690 and 1715...reveal as do few other sources (literary or otherwise) both dominant ideologies of sexuality and gender in late seventeenth-century France, as well as rival ideologies that resist and define them » (3). Jack Zipes présente un argument similaire dans « Breaking the Disney Spell » : « the classical fairy tale for children and adults reinforced the patriarchal symbolic order based on rigid notions of sexuality and gender....the fairy tale also served to encourage notions of rags to riches, pulling yourself up by your bootstraps, dreaming, miracles, etc. » (338). Par contre, le conte traditionnel peut offrir des alternatives plus libérales, exemplifiées par « The Story of Grandmother ».

Les cinéastes contemporains ici analysés expriment de la même façon des positionnements culturels et temporels à travers leurs représentations d'un ordre moral spécifique. En fait, leurs interprétations des éléments de contes traditionnels et classiques intègrent souvent deux influences différentes : d'une part les valeurs anciennes qui sont restées attachées aux contes de fées et commencent à sembler intrinsèques au genre, et d'autre part les nouvelles perspectives de l'ère moderne qui permettent de remettre en question les valeurs parfois démodées que présentent les contes. Certaines adaptations contemporaines commencent à transgresser les frontières morales qui sont devenues

partiellement et artificiellement fixes à cause de la préservation de la tradition des contes – des frontières entre le bien et le mal, entre le masculin et le féminin, entre l’aristocratique et le commun, entre la stabilité et le progrès – tandis que d’autres continuent ce travail de préservation de différentes façons.

Nous verrons dans ce chapitre comment les cinéastes gèrent cette complexité dans la représentation de la moralité, en particulier les standards moraux parfois très différents qui sont attribués aux deux sexes. Car les relations hétérosexuelles sont une partie cruciale de beaucoup de contes, en particulier comme mesure de la bonté. En général, le héros ou l’héroïne qui se comporte d’une façon admirable comparé aux autres de son sexe reçoit à la fin comme récompense l’adoration d’une épouse ou d’un mari – les deux sont alors liés doublement. Tandis que certains cinéastes préservent ce genre de structure morale dans leurs adaptations de contes, d’autres veulent bouleverser cet ancien modèle et trouver de nouvelles définitions du bien qui ne soient pas basées sur des rôles restrictifs dans une structure ancienne. Dans les contes modernes, les incarnations du bien, comme celles du mal, peuvent être oppressives, bouleversantes ou progressives, mais elles ne sont jamais vraiment simples ou fixes.

***Absurdistan* : le bien préservé**

Dans le petit village que Helmer décrit dans *Absurdistan*, tout semble tourner autour des rôles que jouent les sexes. Au début du film, quand Helmer nous présente l’histoire et les habitants du village, c’est Temelko qui décrit les hommes et Aya les femmes, et pendant le reste du film, les deux groupes seront clairement séparés. Chacun représente un groupe de vertus et de responsabilités – les hommes sont censés être forts

et virils et protéger leur village en assurant la source d'eau, tandis que les femmes sont censées être belles et toujours disponibles pour donner du plaisir aux hommes après leur travail. Mais le comportement des hommes et des femmes du village ne se conforme pas à ces stipulations. Il y a un contraste notable entre les relations historiques entre les sexes que décrivent Aya et Temelko au début et le comportement contemporain des villageois.

Les hommes ont tous la nomenclature du travail – ils sont identifiés principalement par leurs occupations, donc le pâtissier, le forgeron, etc., quand nous les voyons pour la première fois – mais ils ne travaillent pas. Ils ont la responsabilité, comme nous l'apprenons dans l'introduction de Temelko, de maintenir le système des tuyaux, mais ils ne font rien quand ça tombe en désuétude. Les femmes, de leur côté, sont réputées pour leur beauté, mais elles ne sont plus ce qu'elles étaient. Helmer établit le contraste entre des images de leurs ancêtres dans les bains publics, se lavant pendant que des commerçants nomades les regardent par un trou dans le mur, et les images des femmes à présent, dans les mêmes bains, visiblement épuisées et dépourvues de la prestance de leurs ancêtres. Cette fatigue vient de tout le travail que les femmes font pendant que leurs maris flânent et bavardent. Ce qui se passe dans ce village, c'est une perversion des rôles et des responsabilités et une confusion de la tradition.

C'est cette confusion et ce renversement de rôles qui crée toute la tension dans ce film. À la place d'un malfaiteur reconnaissable, il y a un échec complet du comportement et des responsabilités. La focalisation morale de l'histoire n'est donc pas un individu qui incarne la méchanceté et qui bouleverse consciemment l'ordre social pour nuire aux héros et aux héroïnes, mais une communauté qui se sabote elle-même en refusant de se

conformer aux comportements modèles incarnés par leurs prédécesseurs – les hommes qui ont construit le système des tuyaux et les femmes qui attiraient des voyageurs à leur village par leur beauté. Cette histoire est, comme beaucoup de conte, l’histoire du redressement d’un équilibre ou d’un ordre naturel, mais la responsabilité pour le déséquilibre ne revient pas à un personnage extérieur et féerique mais dans la communauté elle-même, dans une sorte de déliquescence inexplicable de la nature humaine.

À première vue, il semble que les hommes portent toute la responsabilité parce qu’ils refusent l’approvisionnement le village en eau tandis que les femmes ne commencent à s’écarter du droit chemin que quand elles deviennent vraiment militantes. En fait, le militantisme des femmes est un développement positif dans le schéma moral du film. Au début, elles facilitaient la dégradation des hommes en faisant leur travail pour eux tout en continuant de les accueillir dans leurs lits le soir. En revanche, quand elles commencent leur grève du sexe, elles prennent la position de la tradition et de l’ordre. Leur vertu en tant que femmes, ce n’est pas seulement de donner leurs corps aux hommes, mais aussi de les leur refuser quand les hommes ne les méritent pas. Le contraste est grand avec Leonora et avec la voix désincarnée de la jeune femme que les hommes appellent avant que les femmes coupent les câbles téléphoniques. Les femmes du village, comme les hommes, se sont laissées aller, et leur grève est un effort de reconquérir leur honneur et leur vertu féminine – et cet effort est inspiré par la plus vertueuse d’entre elles, Aya, qui décide de rester vierge et honorable au lieu de se joindre à la folie collective de ce village.

Malgré les avantages de la grève, ce n’est pas une situation tenable du point de vue de Helmer. Dans ce qui semble être une contradiction, Helmer montre que les

femmes sont toutes très heureuses dans leur nouvelle communauté séparée (jusqu'à ce qu'il n'y ait vraiment plus d'eau et qu'elles se sentent obligées de partir pour survivre) – tandis que les hommes sont misérables. Mais à la fin, quand l'eau revient, et au début, avant la crise de l'eau, elles étaient très contentes de vivre avec les hommes. C'est peut-être une autre façon de diviser ces deux groupes de personnages et les deux sexes. En tous cas, à la fin, Helmer semble beaucoup moins intéressé par la possibilité que les femmes soient plus heureuses sans les hommes, et beaucoup plus intéressé par le rétablissement de l'harmonie entre les sexes – en d'autres termes, plus intéressé peut-être par le bonheur social que le bonheur individuel. Les femmes ont peut-être raison de faire leur grève, mais l'ordre et la vertu ne seront pas totalement revenus avant que les hommes – ou au moins un homme – ne décide de prendre ses responsabilités masculines et de sauver le village.

C'est donc à Aya et Temelko de redresser la situation. Il leur faut prouver leur vertu en tant que jeune femme et jeune homme – ce qu'ils font avec succès à temps pour le happy end. Aya déclenche la grève et c'est elle qui doit la maintenir jusqu'au bout parce que c'est son futur amant, Temelko, qui va sauver le village. Celui-ci essaye plusieurs fois de faire le bien, d'abord en travaillant sur les tuyaux toute la nuit (un zèle qui manque totalement aux autres hommes), puis en divertissant l'eau pour que lui et Aya puissent se laver (une considération pour son amante que les autres hommes ne montrent pas assez), puis en refusant les avances de Leonora (une fidélité qui manque aux autres hommes), et enfin en entrant dans la caverne et mettant sa propre vie en péril pour sauver le village (un courage qui manque aux autres hommes). En faisant tout ça, Temelko montre qu'il est aussi vertueux qu'Aya est vertueuse, et, ensemble, ils arrivent à

transformer un village en décrépitude morale jusqu'à ce que tout soit de nouveau harmonieux et paisible.

Comme il était suggéré au début du film, les hommes et les femmes occupent deux sphères différentes. Dans ce film, la moralité est déterminée et le comportement prescrit par le sexe. Il y a un bien pour les hommes et un bien pour les femmes et quand les deux sont respectés, l'harmonie entre les deux sexes est possible et le village connaît la paix. Aya doit montrer qu'elle peut être pure et honorable, tandis que Temelko doit prouver son courage, sa fidélité et son zèle. Les femmes du village doivent encourager leurs maris à être vertueux et ceux-ci doivent suivre leurs instructions. Les deux groupes se dirigent vers le même but – des relations harmonieuses et ordonnées où chacun assume ses responsabilités – mais ils ont des stratégies et des signes de vertu différents.

Helmer fait un parallèle entre l'harmonie des sexes est l'équilibre naturel. Ce n'est que quand les hommes et les femmes se conforment à leurs rôles et responsabilités prescrites par la nature (non seulement l'union de Aya et Temelko prescrite par les étoiles, mais aussi les relations en général entre les sexes), que la terre leur donne de quoi boire et survivre. Dans la dernière scène, il y a une transformation étonnante non seulement dans les personnages, mais aussi dans le paysage. Pendant que les habitants du village, hommes et femmes ensemble, commencent à danser et à célébrer le retour de l'eau et oublient soudain toutes leurs querelles, la terre se transforme littéralement d'un désert en une oasis. Des plantes apparaissent instantanément là où avant il n'y avait que de la terre sèche, et l'eau coule partout. Tout ça parce que Aya et Temelko ont assumé leurs responsabilités en tant que jeune femme et jeune homme.

La façon dont Helmer assimile l'harmonie sociale et sexuelle et l'harmonie naturelle suggère que les rôles des sexes font partie d'un ordre naturel et éternel. Le film est alors doublement nostalgique. Il décrit un monde préindustriel plus ou moins idyllique, comme nous l'avons au chapitre deux, et un héros et une héroïne qui sont confrontés à des bouleversements de tradition et de responsabilité mais qui réussissent à rétablir l'ordre dans leur village et à maintenir les standards de la moralité féminine et masculine. Le film est un exemple plus ou moins absolu de l'utilisation des formes et motifs du conte pour exprimer un sentiment nostalgique et pour renforcer une moralité orthodoxe – en somme, Helmer invoque la tradition du conte de fées pour la préserver.

***Milchwald* : le bien déconstruit**

Nous avons vu dans le chapitre précédent que Hochhäusler complique beaucoup l'image de la méchante belle-mère dans son adaptation de « Hänsel und Gretel ». En plus de l'exploration psychologique de Sylvia, Hochhäusler donne à la situation un niveau supplémentaire de profondeur et de complication : la culpabilité des enfants. Dans la version classique, les enfants n'apparaissent pas dans l'histoire jusqu'à ce que les parents n'aient déjà décidé de les abandonner. Ils sont, dès le début, des victimes, et à défaut de les connaître, nous assumons leur innocence. Ils sont quelque sorte de pages blanches, des prototypes d'enfants. Plus tard, ils se révèlent en plus de détails, comme des jeunes gens, d'abord imprudents, quand ils se laissent trompés par la maison délicieuse et la tendresse initiale de la sorcière, mais ensuite ingénieux, quand ils réussissent à tromper la sorcière, à la tuer et à retrouver leur maison.

En revanche, les enfants dans *Milchwald*, en particulier Lea, sont caractérisés d'une façon beaucoup plus détaillée et moins positive dès la première scène du film. Dans la voiture, Lea se comporte d'une façon insolente et, pour Sylvia au moins, insupportable. Elle pousse de grands soupirs, se plaint du retard de Sylvia, essaye de descendre en marche, ne met pas sa ceinture de sécurité, réprimande Sylvia quand elle fume, lui rappelle qu'elle n'est pas leur vraie mère, donne des coups de pied au dos du siège de Sylvia, répète incessamment tout ce que Sylvia dit et, finalement, annonce en rase campagne qu'elle a besoin d'aller aux toilettes. À elle seule, cette séquence établit la différence entre la caractérisation simple et pratique de l'abandonnement par les frères Grimm et la version beaucoup plus complexe et psychologique de Hochhäusler.

Pendant le reste du film, Lea continue à être vicieuse et irritable tandis que Consti se montre timide et incapable d'agir seul. La seule idée intelligente qu'a Lea, c'est la ruse d'empoisonner Kuba, mais cela tourne mal et ruine leur seule chance de retourner chez eux. Sinon, tous deux se laissent entraîner et manipuler par les adultes. Lea ne proteste que pour demander à manger et Consti n'offre aucune résistance ni à Sylvia ni à Kuba ni même à Lea.

Cette caractérisation critique des deux enfants affecte le ton moral de l'histoire. Au lieu de représenter des victimes innocentes d'un acte immoral, Hochhäusler nous montre les complications des deux côtés de la division entre victimes et criminels, entre bien et mal. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est qu'il bouleverse et retourne les rôles féminins et masculins. Au lieu d'une sorcière qui est le comble de la malveillance, il y a un homme motivé par des besoins financiers pratiques. Au lieu d'un père qui se débat entre l'influence de sa femme et l'amour de ses enfants et une mère d'une méchanceté

simple, il y a une mère qui lutte entre l'amour de son mari et l'impossibilité d'aimer ses enfants et un père d'une bonté simple. Au lieu d'un frère courageux qui développe des ruses ineptes pour se sauver mais offre du réconfort à sa sœur et une sœur intelligente et un peu timide, il y a une sœur qui développe de mauvaises ruses et n'offre aucun réconfort à son frère et un frère non seulement timide mais aussi un peu simplet. Mais Hochhäusler n'utilise pas ces renversements pour donner du pouvoir aux femmes du conte classique. En fait, il finit par diaboliser Sylvia et Lea, pas totalement, mais suffisamment pour qu'on n'ait beaucoup de sympathie ni pour la méchante belle-mère ni pour ses victimes.

Hochhäusler a choisi pour la base de son adaptation une histoire qui raconte d'une façon absolue et claire le conflit entre le bien et le mal, l'innocence et la malveillance, la jeunesse et la vieillesse, l'intelligence et la stupidité, la collaboration et la manipulation. Il a transformé cette histoire en un portrait psychologique d'un monde où la moralité est un spectre avec des démarcations floues et où personne ne peut être placé exactement d'un côté de la barrière entre le bien et le mal. Comme j'ai noté dans le chapitre précédent, la vision de Hochhäusler est une vision moderne de la modernité. S'il a choisi un modèle ancien, c'est pour le déconstruire complètement et pour établir un contraste saisissant entre la simplicité d'antan et la confusion du monde contemporain.

La Belle endormie : le bien redéfini

Dans son adaptation de « La Belle au bois dormant » et « La Reine des neiges », Breillat questionne d'une façon critique mais constructive le fait que ces deux contes prescrivent le bon comportement des jeunes femmes d'une façon rigide. Elle combine

une héroïne extrêmement passive, qui attend patiemment endormie jusqu'à ce qu'un prince arrive pour la sauver, et une héroïne très active, mais qui agit toujours avec une bonté chrétienne pour le bien de son ami et non pas pour elle-même – et le résultat, c'est une jeune fille courageuse et indépendante qui essaye de refuser le rôle qui lui est prescrit mais se retrouve confrontée à des forces patriarcales très fortes et ne peut y échapper. Breillat reconnaît l'impossibilité d'évader complètement les attitudes prescriptives et moralistes qu'expriment Perrault, Andersen et les frères Grimm dans leurs contes, mais elle offre en même temps un nouveau modèle positif de la vertu féminine qui existe en contraste aux attitudes de ces auteurs.

Les deux contes que Breillat utilise comme sources pour son film expriment tous les deux une moralité orthodoxe vis-à-vis de la jeune protagoniste féminine. Dans « La Belle au bois dormant » et « Dornröschen », la princesse est complètement subordonnée aux désirs et aux agissements des autres – des fées, du roi et reine, du prince, etc. Elle ne reçoit pas de vrai nom et agit dans l'histoire littéralement comme un objet, sans se rendre compte de ce qui se passe autour d'elle. En fait, la seule façon dont elle est distinguée des autres personnages, c'est par sa perfection physique et morale, un don qu'elle reçoit des bonnes fées à son baptême. Perrault décrit ainsi l'idéal féminin :

...les fées commencerent à faire leurs dons à la princesse. La plus jeune luy donna pour don qu'elle seroit la plus belle personne du monde ; celle d'après, qu'elle auroit de l'esprit comme un ange ; la troisième, qu'elle auroit une grace admirable à tout c qu'elle feroit ; la quatrième, qu'elle danseroit parfaitement bien ; la ciquième, qu'elle chanteroit comme un rossignol ; et la sixième, qu'elle joueroit de toutes sortes d'instrumens dans la derniere perfection. (98-99)

Les frères Grimm, pour leur part, caractérisent la même scène avec à peu près la même description idéaliste de la princesse :

...als [das Fest] zu Ende war, beschenkten die weisen Frauen das Kind mit ihren Wundergaben : die eine mit Tugend, die andere mit Schönheit, di dritte mit Reichtum, und so mit allem, was auf der Welt zu wünschen ist. (257)

Les deux versions définissent donc le bien féminin comme un bien passive et beau à regarder, mais pas très satisfaisant pour la princesse elle-même.

Dans le conte d'Andersen, la petite Gerda n'est pas une princesse, ni particulièrement belle ni douée, mais elle à certainement la vertu et la grâce que Perrault et les frères Grimm décrivent, sauf qu'ici ses attributs sont attachés explicitement à une nature pieuse dès le début de l'histoire, quand elle chante un vers d'un psaume. Elle n'est pas passive, car elle s'embarque dans une aventure pour sauver Kai, son ami, mais tout ce qu'elle fait est motivé par un instinct d'abnégation qui efface sa personnalité et son individualité aussi efficacement que cent ans de sommeil. Quand Kai sent les pièces de verres maudites dans son œil et dans son cœur, Gerda pleure par sympathie pour sa douleur plus qu'il ne pleure lui-même. C'est comme si elle ressentait elle-même la douleur, tant son pouvoir de sympathie est fort, et c'est ce pouvoir qui sauve Kai à la fin quand recommence à pleurer et fait fondre le verre dans son cœur. Cette histoire renforce la passivité et le contrôle de soi-même qui caractérisent pour les trois auteurs le bien féminin.

L'intention de Breillat est certainement de questionner et de perturber ce genre de définition fixe et étroite. Anastasia incarne un bien 'masculin', avec son courage, sa fierté et son intelligence active, en plus des vertus plus 'féminines' – par exemple sa fidélité aussi forte que celle de Gerda. Elle transgresse la division entre deux types de bonté.

Mais Breillat se rend compte de la ténacité des définitions anciennes du bien. Elle établit un contraste, comme nous l'avons vu au chapitre quatre, entre le royaume des rêves, où Anastasia peut faire ce qu'elle veut et vanter ses pouvoirs et sa bonté masculine, et le monde réel, où elle est forcée à se conformer aux mœurs sociales. Non seulement est-ce qu'elle ne peut pas être heureuse dans les contraintes auxquelles elle est soumise, mais aussi elle ne peut pas non plus exprimer sa vertu. Quand elle se nomme le Chevalier Vladimir, elle aspire à un rôle qui n'est pas le sien dans l'ordre moral dans lequel elle habite, mais qu'elle incarne avec succès et panache dans le monde de ses rêves. Nous voyons dans la séquence de rêve le potentiel de cette héroïne peu conventionnelle mais aussi dans le reste du film l'impossibilité qu'elle puisse jamais vraiment atteindre son plein potentiel.

En fait, ce que Breillat nous montre, ce n'est pas seulement une jeune fille qui lutte contre ses adversaires, mais aussi une cinéaste qui lutte contre les contraintes du conte classique. Mais le film n'est pas aussi désespéré que celui de Hochhäusler. Breillat utilise une histoire magique pour représenter une attitude réaliste sur la relation entre les jeunes femmes et la moralité, mais, comme sa protagoniste, elle ne se laisse pas totalement vaincre par les contraintes de la tradition. À la fin du film, nous avons appris à apprécier Anastasia dans toute son hybridité morale. Le fait de la voir parfaitement contente dans ses aventures nous rallie à sa cause et quand, dans les mots de Perrault, le prince arrive et décide « qu'il mettrait fin à une si belle aventure » (103), nous recevons clairement le message de Breillat sur la situation critique des jeunes filles dans un monde qui agit toujours avec des valeurs démodées.

Breillat ne se contente pas de moderniser tout simplement un conte classique comme Hochhäusler l'a fait ou de renforcer des structures et valeurs morales classiques dans un cadre étranger comme l'a fait Helmer. Hochhäusler détruit toute semblance de moralité rigide et toute facilité de jugement et de sympathie dans *Milchwald*, tandis que Helmer renforce et glorifie d'une façon hautement nostalgique une moralité ancienne et un peu restrictive. Breillat, par contre, prend une approche qui n'est ni destructive ni conservatrice, mais constructive. Elle s'adresse directement aux forces qu'elle critique avec efficacité. Mais en même temps, elle offre une solution aux problèmes qu'elle critique, une protagoniste qui transgresse les divisions démodées et une redéfinition du bien dans le monde du conte de fées.

Conclusion

Au cours de cette analyse, nous avons exploré les dix films du corpus par rapport à des thèmes particuliers. Maintenant je voudrais réunir les arguments des différents chapitres vis-à-vis de chaque film et de chaque metteur en scène pour mieux pouvoir répondre à la question centrale que j'ai posée dans l'introduction : comment ces cinéastes répondent-ils, individuellement et collectivement, au défi d'adapter une tradition ancienne à un monde contemporain ? Je cherche maintenant à placer ces dix films et leurs metteurs en scène dans les trois dualités que j'ai identifiées au début de cette étude pour voir si chacun est nostalgique ou critique envers le passé, s'il est optimiste ou pessimiste envers le présent, et s'il a une approche constructive ou conservatrice envers la réconciliation des deux – envers l'accord entre le matériel des contes originaux et les contextes et perspectives modernes. Nous verrons ensuite les conclusions que nous pourrons tirer de la position, ou des positions, de l'ensemble des films envers le processus entier de l'adaptation de ces contes.

Dans ses deux adaptations de contes de fées, Breillat offre systématiquement un point de vue réaliste par son traitement de la magie, de l'enfance, de la moralité et des rôles des sexes. Dans *La Belle endormie*, sa critique réside dans le contraste entre la belle illusion de rêve qu'est le conte de fées et la réalité brutale à laquelle il faut faire face quand nous devenons adultes, quand nous sortons du rêve. Breillat déconstruit toutes les promesses illusives des contes de fées – la promesse d'un amour parfait, d'une vie enchantée et d'une enfance éternelle à laquelle nous pouvons toujours retourner en nous plongeant dans l'illusion d'un ancien conte.

Je n'ai traité *Barbe bleue* que dans mon premier chapitre, mais nous avons vu dans l'analyse de sa structure que ce film offre un point de vue subtilement critique sur le conte classique de Perrault en introduisant un élément plus humain dans la relation entre l'ogre et sa victime et un message politique en faisant le parallèle entre Marie-Catherine et Catherine. Mais la critique sous-jacente de ce film est en fait aussi radicale que celle de *La Belle endormie*. Les deux films présentent une vision non seulement critique, mais aussi pessimiste en juxtaposant le passé et la modernité et en se focalisant sur le rôle de la jeune héroïne dans ces deux mondes.

Breillat choisit deux cadres différents pour raconter ses versions de *La Belle endormie* et de *Barbe bleue*, l'un ancien, l'autre contemporain, non pas pour les mettre en contraste, mais pour établir un parallèle entre les deux. Dans *Barbe bleue*, Breillat nous montre à travers le parallèle entre Marie-Catherine, qui transgresse les interdictions de son mari, et Catherine, qui transgresse les interdictions de la société, que rien n'a changé entre l'époque médiévale (ou peut-être plus exactement l'époque de Perrault) et notre époque. Dans *La Belle endormie*, le parallèle est encore plus explicite puisque c'est la même personne qui fait la transition entre les deux mondes mais souffre des mêmes contraintes et frustrations dans l'un et l'autre.

Les deux héroïnes de *Barbe bleue* commettent leurs actes de transgression sous peine de mort – pour Marie-Catherine, la sienne, et pour Catherine, celle de sa sœur – tandis qu'Anastasia souffre une mort plus figurative, la mort de la magie, de son imagination, de ses illusions. Au moins Marie-Catherine semble-t-elle triompher, mais en fait le moment de sa délivrance est curieusement tronqué par un découpage et une transition immédiate sur la scène de la mort d'Anne-Marie, la sœur de Catherine. Encore

une fois, la parallèle suggère un point de vue plus pessimiste, car ce découpage implique que dans la réalité les mousquetaires ne viendront pas, et que les filles seront abandonnées à souffrir les conséquences de leurs erreurs, comme Catherine qui doit prendre la responsabilité de la mort de sa sœur ou Anastasia qui doit prendre la responsabilité de son bébé.

Les deux films de Breillat sont alors non seulement critiques des contes classiques qui contraignent et moralisent le comportement des femmes et en particulier des jeunes filles, mais aussi pessimistes vis-à-vis du progrès, ou du manque de progrès, entre hier et aujourd'hui dans la situation des filles qui refusent de se conformer aux attentes de leurs maris et de la société. Cependant, ces films font un travail plutôt constructif avec des textes que Breillat perçoit comme très problématiques. Ses trois héroïnes présentent des contrastes saisissants avec les princesses conventionnelles des contes classiques. Elles incarnent des valeurs qui transgressent les divisions des sexes et deviennent en fait des modèles d'héroïsme, courageuses, passionnées, honnêtes et fidèles. Breillat montre un monde encore lourd d'injustice et de contraintes, mais des héroïnes prêtes à y faire face et à persévérer à leur propre façon, même quand cela va à l'encontre tout ce qui est attendu d'elles. Elles reprennent ce que le passé et le présent leur offrent et en font ce qu'elles peuvent, comme Breillat prend la forme du conte classique et transforme celui-ci pour communiquer sa propre perspective.

Dans *Milchwald*, Hochhäusler présente une vision critique similaire à celle de Breillat. Il reprend la représentation de la magie naturelle, mais la transforme en un symbole d'une psychologie moderne, faisant alors une critique similaire à celle de

Breillat quand elle introduit plus d'émotion et de complexité dans ses personnages dans *Barbe bleue*. Tout deux impliquent que les contes classiques présentent des histoires trop simplifiées pour les esprits contemporains. Hochhäusler présente aussi une vision pessimiste du cadre contemporain dans lequel il place l'histoire de Hänsel et Gretel. Le retour à la famille, à l'ordre, à l'harmonie, à la maison – toutes les choses qui font du conte des frères Grimm une histoire finalement optimiste – ne sont plus possible dans cette version moderne et plus réaliste du conte. Il n'est même pas clair pour qui la fin serait un happy end, car Hochhäusler divise la culpabilité et nos affections d'une façon troublante – il n'y a ni héros ni méchants dans ce film, seulement des personnages avec de sérieux défauts qui agissent à contre-courant. Comme Breillat, Hochhäusler montre que les contes de fées perpétuent en effet des mensonges et que la réalité est encore plus brutale que le plus brutale des contes de fées, parce qu'il n'y a pas d'espoir de résolution.

Mais tandis que Breillat représente des protagonistes luttant contre injustices et déceptions avec courage et imagination, Hochhäusler fait le portrait de gens qui se détruisent eux-mêmes et qui succombent au pessimisme comme leur metteur en scène. Son approche n'est pas conservatrice, puisqu'elle ne cède pas à la tentation du « happily ever after », mais ce n'est pas non plus vraiment constructive, car, en fin de compte, elle ne nous laisse aucune issue. Nous n'avons ni résolution ni mouvement vers le futur. La recréation de cette forme ancienne dans un contexte moderne semble le mener à une impasse.

Les visions critiques et pessimistes de Breillat et de Hochhäusler trouvent leur contraire dans *L'illusionniste* de Chomet, une vision hautement nostalgique, avec une

teneur particulièrement aigre-douce. Dans les chapitres précédents, nous avons vu comment son traitement de la magie et de l'enfance communiquent tous deux une vision bienveillante des cycles de la vie – les enfants qui finissent inévitablement par grandir, les préférences et valeurs qui changent de génération en génération. Chomet communique son optimisme à travers le personnage d'Alice, qui a une vision du monde toujours enchantée et toujours résiliente, passant d'un objet ancien à un objet nouveau. Elle représente le renouvellement et le changement, mais un changement naturel puisque associé à la maturation naturelle d'une jeune personne.

Mais la perspective de Tatischeff et la vision esthétisée de Chomet couvrent tout le film d'une tristesse résignée, d'une forte nostalgie. Avec la magie de l'animation, Chomet recrée pour nous l'enchantement des tours magiques démodées et du petit village isolé dans les montagnes et le brouillard, mais aussi celui de la ville et de la modernité en plein essor. Il cède à la nostalgie même en représentant le contemporain de l'histoire, car c'est en fait notre passé récent, pas notre présent. Les valeurs de ce film sont simples et anciennes, des valeurs familiales, et le héros n'est pas le jeune qui avance vers le futur et découvre de nouvelles aventures, mais le vieux qui regarde le monde changer mais ne peut pas changer avec lui, qui regarde la jeunesse le dépasser et la laisse passer.

Le choix de Chomet de raconter l'histoire du point de vue de Tatischeff, le vieux magicien, au lieu de celui d'Alice, offre une perspective nouvelle et constructive. En fait, vu par rapport aux contes de fées, ce film est une célébration des héros souvent méconnus des anciennes histoires, les magiciens, les sorciers, les fées marraines ou, dans ce cas, parraines. À la fin, Tatischeff écrit à Alice que les magiciens n'existent pas, mais Chomet le contredit par son film. Nous savons que les tours de passe-passe sont des illusions,

mais Chomet ne nous laisse pas voir derrière cette illusion, et nous n'avons donc pas le choix de ne pas y croire. Mais ce qui est plus important, c'est que Chomet nous montre aussi l'autre type de magie que Tatischeff offre à Alice – la magie d'une nouvelle vie, d'une enfance enchantée et d'un futur plein de possibilité. À travers la figure de Tatischeff, Chomet transforme les dons magiques des sorciers en un simple amour paternel, un don tout à fait quotidien, et crée alors un conte de fées non pas moderne mais éternel parce que incarné dans des cycles fondamentaux de la vie.

Dans *Tuvalu*, Helmer fait un travail similaire à celui de Chomet, mais dans la perspective plus conventionnelle du jeune héros. Nous avons vu au chapitre trois comment il donne à la mécanique une qualité féerique, créant donc une magie moderne, mais ici, comme dans le monde de Chomet, même cette magie moderne représente une nostalgie parce que les personnages utilisent le pouvoir mécanique pour préserver d'anciennes valeurs familiales et humanitaires. Dans le conflit entre Anton et Gregor, nous voyons que l'ancien vaut mieux que le nouveau, et que c'est en préservant et en respectant la tradition que nous pouvons voyager vers le futur (littéralement, car c'est l'Impérial, l'ancienne machine, qui finit par permettre à Anton et Eva d'entreprendre leur voyage à Tuvalu, une nouvelle aventure). Comme dans *L'Illusionniste*, des éléments du passé sont perdus. Eva et Anton perdent tous deux leurs maisons et leurs pères, mais ils conservent leur respect du passé et ils transforment une vie démodée en une nouvelle vie. Ils réconcilient avec succès, mais non sans sacrifices, le passé et le futur, et Helmer représente cette transition avec optimisme, mais non sans nostalgie pour le passé charmant que la piscine représente.

Tout cela est présenté du point de vue d'Anton, qui, malgré sa timidité et son innocence, ressemble plus à un héros conventionnel que Tatischeff. Mais Helmer offre néanmoins une perspective constructive, car il ne se contente pas de rétablir l'ordre à la fin de l'histoire, comme la convention du conte le demande. Il va même au-delà de l'acceptation du changement continu que Chomet incarne dans le personnage d'Alice. En fait, Helmer conclut son film dans l'explosion de l'ordre et la capitulation littérale du passé. Le happy end, au lieu d'être un retour de l'ordre, est un embarquement vers l'inconnu – comme le carnavalesque, le film « port[e] ses regards en direction d'un avenir inachevé » (Bakhtine, 18). Dans *Tuvalu*, Helmer traite le conte de fées d'une façon légère, avec de la nostalgie et du respect, mais aussi avec l'empressement de trouver une fin alternative et pleine de nouvelles possibilités.

En revanche, dans *Absurdistan*, Helmer se contente d'une fin beaucoup plus conventionnelle et conservatrice. La nostalgie dans ce film est beaucoup plus forte que dans *Tuvalu* – par exemple, la magie se manifeste à travers la nature, et non par des formes nouvelles à travers la mécanique. Les valeurs que Helmer exprime dans ce film ont une teneur plus morale, et Aya et Temelko sont vraiment un couple héroïque à l'ancienne, avec toutes les bonnes qualités stipulées dans les contes classiques. Les deux films partagent un certain optimisme, mais celui-ci prend une forme très différente dans *Absurdistan* à cause de le conservatisme du dénouement. Le happy end pour Aya et Temelko consiste en un retour à des rôles et structures qui se conforment aux traditions du village. C'est une fin stable et close, non pas d'ouverte et flexible.

Kirikou et la sorcière présente une nostalgie plus nuancée que celui d'*Absurdistan*. Le monde féerique qu'Ocelot crée est certainement une tentative pour retourner à un passé rural idéalisé, et le rétablissement de l'ordre à la fin implique l'élimination de tous les éléments technologiques aberrants – les fétiches, la forteresse. Mais la nostalgie n'est pas complète, car Ocelot fait quelques ajustements qui impliquent une critique subtile des conventions du conte. Le mariage entre Kirikou et Karaba, par exemple, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, et la focalisation pendant tout le film sur la rationalisation de la méchanceté bouleversent doucement les attentes vis-à-vis d'une adaptation conventionnelle de conte de fées. Le traitement ambigu de l'enfance comme un état idéal mais intenable suggère aussi une perspective plus compliquée et nuancée.

Néanmoins, le film est certainement optimiste. Ocelot montre assurément que ces changements et complications n'effacent pas la possibilité d'un happy end traditionnel. Karaba n'est pas une princesse conventionnelle, mais elle est finalement acceptée par les villageois, la rationalisation du mal de Karaba exonère le personnage sans diminuer l'importance des malheurs ou l'effet du rétablissement de l'ordre et Kirikou représente un mélange étonnant de la liberté de l'enfant et de la puissance de l'adulte, mais il fait facilement la transition entre l'enfance et l'âge adulte à la fin de l'histoire. Ce que ces ajustements accomplissent, ce n'est donc pas une critique mais une adaptation constructive. Le traitement de Karaba en particulier réconcilie une perspective plus nuancée et moderne vis-à-vis de la moralité avec la structure, les motifs, et l'optimisme du conte de fées.

Comme Chomet, Helmer et Ocelot, Jeunet et Caro offrent aussi une perspective nostalgique, plutôt optimiste, mais ils divergent d'autres cinéastes dans ce corpus en ce qu'ils semblent être plus influencés par les contes traditionnels que par les contes classiques. Quand ils jettent le regard en arrière, ce n'est pas pour admirer l'ordre bien maintenu des contes de Perrault ou des frères Grimm, mais pour retrouver un peu de l'esprit carnavalesque des contes oraux, ce qui peut avoir l'air choquant et nouveau pour les spectateurs contemporains, mais qui en fait date d'il y a très longtemps.

Dans *Delicatessen*, Jeunet et Caro invoquent la tradition carnavalesque en plongeant dans la violence et la vulgarité mais aussi dans un humour que les contes classiques ne tolèrent pas. Comme nous l'avons vu au chapitre deux, tous les personnages partagent un aspect du ridicule et de la caricature. *La Cité des enfants perdus* et *Micmacs à tire-larigot* présentent des visions similaires, avec des monstres à la fois terrifiants et hilarants et des héros dont la bonté s'exprime dans l'inventivité et le rire et non pas dans la pureté morale. Mais dans ces deux films, en particulier *Micmacs à tire-larigot*, les méchants ont une qualité un peu plus sinistre.

Néanmoins, Jeunet et Caro semblent toujours optimistes, car l'expérimentation avec les frontières de la moralité et même de l'humanité n'exclut pas le happy end ni le rétablissement final de l'ordre et de l'harmonie. Les héros peuvent participer à des aventures vulgaires et violentes ou utiliser les mêmes moyens que leurs ennemis mais dans des buts différents sans mettre en péril la résolution de l'histoire. Ces films sont aussi optimistes parce que, tout en montrant des visions extrêmes et terrifiantes du présent et du futur, Jeunet et Caro maintiennent que les bons apprendrons (comme Miette ou Bazil) à utiliser les moyens et les matériels de la modernité pour créer la possibilité

d'un avenir positif. Malgré leur adhérence à des structures conventionnelles, par exemple le happy end, et à un esprit qui a des racines anciennes, Jeunet et Caro adaptent ces éléments de façon constructive. Ils renouvellent un style ancien, bouleversant les conventions classiques et rigides qui l'ont déplacé, et le réconcilient avec succès avec des images et des contextes modernes.

Il y a plusieurs façons de diviser et de grouper ces films et de comprendre ainsi les implications des positionnements variés que je viens de décrire. La plus évidente serait par pays d'origine. Dans « Peasants Tell Tales : The Meaning of Mothers Goose », Darnton distingue entre les contes français et allemands en leur attribuant des caractères atmosphériques différents – « Where the German tales maintain a tone of terror and fantasy, the French strike a note of humor and domesticity » – et identifie comme une particularité française ce qu'il appelle « Cartesianism », une astuce et inventivité (cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 290). Zipes affirme cette orientation domestique et civilisée quand il écrit que le conte de fées français est devenue une façon de définir des questions de comportement, soit pour maintenir, soit pour subvertir les règles et les standards de conduite du moment (« Breaking the Disney Spell », cité dans Tatar, *The Classic Fairy Tales* 334). Par contre, nous avons vu dans le deuxième chapitre à travers l'article de Ono l'orientation vers la mystique de la nature que manifestaient les frères Grimm.

Nous pourrions donc déceler un parallèle entre les représentations de la magie dans des éléments naturels dans *Milchwald* et *Absurdistan*, ou voir *Delicatessen* comme une sorte de satire exagérée de la domesticité. Mais un coup d'œil jeté sur le reste du

corpus montre que ce genre de comparaison n'aboutit pas à grand-chose. En fait, selon le critère des trois dualités que j'ai identifiées, Hochhäusler semble avoir une position complètement opposé à celle de son compatriote, Helmer.

Une comparaison basée sur le public ciblé par chaque film donne des résultats plus intéressants. Les contes de fées, comme nous avons vu au chapitre cinq, sont depuis longtemps fortement associés à l'enfance, mais cela n'a pas toujours été le cas et les adultes ont toujours lu, apprécié, étudié et adapté les contes. Cependant, y a-t-il vraiment une distinction entre les contes pour adultes et les contes pour enfants ? Certain des films dans ce corpus, notamment ceux de Breillat et de Hochhäusler, semblent clairement destinés à des spectateurs adultes – et ils partagent en effet un positionnement particulièrement critique et pessimiste. Mais d'autres films se situent plus sur la frontière entre un public adulte et un public d'enfants.

Le style visuel du film joue en fait un rôle important dans cette ambiguïté, car les films d'animations sont souvent considérés comme appropriés seulement pour les enfants. Ocelot a reconnu ce problème en adaptant l'histoire de Kirikou à l'écran, comme il l'explique dans une interview :

At the beginning I did not have a precise audience in mind. I know that the film would also be for children because when one makes an animated film, there is only one audience on the market, the family audience, even if one does not willingly target this audience....I was very conscious of working for everyone, no matter what age....I think that, to interest children, it's a very good method not to make a film for them, not to treat them as babies. (cité dans Zipes, *The Enchanted Screen* 110)

Dans le cas de *Kirikou et la sorcière*, il semble au moins approprié de diriger un film qui raconte l'histoire d'un enfant à de jeunes spectateurs. En revanche, le héros de

L'Illusionniste est à l'autre bout de la vie, et le ton aigre-doux et vision historique de ce film semblent plus attrayants pour un public plus âgé. Néanmoins, ces deux films partagent une nostalgie qui correspond peut-être à leur technique visuelle – la vision idéalisée, esthétisée et simplifiée du monde correspond à la façon dont un spectateur adulte pourrait considérer une récréation de l'atmosphère du conte de fées, une atmosphère associée au simple bonheur de l'enfance et du passé lointain.

D'autres films se trouvent quelque part entre la brutalité de Breillat et de Hochhäusler et la simplicité enfantine ou nostalgique de Chomet et Ocelot. Les films de Helmer et de Jeunet et Caro sont difficiles à classer, car il leur manque l'aspect sérieux d'un film pour adultes, et le ton innocent d'un film pour enfants. Ils mélangent l'humour, la violence et la vulgarité en quantités beaucoup plus extrêmes qu'elles n'apparaissent normalement dans des films pour enfants, avec des thèmes sérieux et historiques, et peut-être qu'ils incarnent le mieux l'ambiguïté historique du ton et du public ciblé par les contes.

Enfin, une troisième distinction peut être établie entre les adaptations directes et conscientes de contes de fées spécifiques et les adaptations indirectes et inconscientes qui intègrent divers éléments tirés de l'héritage général du conte de fées. Nous avons donc *Milchwald*, basé sur « Hänsel und Gretel », *Barbe bleue*, basé sur « La Barbe bleue », *La Belle endormie*, basé sur « La Belle au bois dormant » et « La Reine des neiges », et *Kirikou et la sorcière*, basé sur un ou plusieurs contes africains. Nous avons déjà noté les similarités entre les films de Hochhäusler et ceux de Breillat. Leurs films semblent montrer qu'au moins certains cinéastes décident de traiter des contes classiques pour les

critiquer, et qu'ils ont une tendance opposée à celle de Disney et de ses semblables, qui préservent un modèle classique du conte comme une relique ou un texte sacré.

Mais la nostalgie et l'optimisme de *Kirikou et la sorcière* sont le contraire de la critique et du pessimisme de Breillat et de Hochhäusler. Le film d'Ocelot serait-il alors plus aligné sur Disney ? En fait non, car Ocelot offre une vision constructive et, en plus, il bouleverse le classicisme de la plupart des adaptations de contes en prenant pour inspiration un conte africain, et non pas européen et en restant fidèle à ce cadre complètement différent. C'est peut-être cette inspiration nouvelle qui lui permet de faire une adaptation moins critique et plus positive que celles de Breillat et de Hochhäusler, lesquels se sentent peut-être opprimés par la longue tradition d'adaptations nostalgiques de contes classiques et veulent offrir une nouvelle perspective.

En revanche, les cinéastes qui font des adaptations moins directes et conscientes, c'est-à-dire Helmer, Chomet, Jeunet et Caro semblent, comme Ocelot, être plus libres de poursuivre la nostalgie par le fait qu'ils ne traitent pas un conte spécifique et connu et qu'ils ne répondent pas directement à une longue tradition qui a peut-être besoin d'être un peu bouleversée et diversifiée. Cependant, non seulement ces films peuvent céder à un peu de nostalgie et maintenir plus de respect pour la tradition, mais ils incorporent aussi pour la plupart des approches constructives (tous sauf *Absurdistan*) et souvent humoristiques (*Tuvalu* et les films de Jeunet et Caro, principalement). Les films de Jeunet et Caro incarnent plus l'esprit des contes traditionnels et ils montrent que cet esprit carnavalesque n'a pas disparu de la culture, même si la tradition orale est devenu obscure, et qu'elle peut influencer les créations artistiques même sans que les créateurs en reconnaissent l'inspiration. Ces films ne sont pas prisonnier dans une opposition entre la

nostalgie conservatrice et la critique pessimiste. Ils s'inspirent de toutes les influences diverses et contradictoires de l'héritage féerique.

Les critères sur lesquels j'ai choisi d'analyser ces films, les divers regroupements dans lesquels je les ai organisés et comparés, ne représentent qu'une sélection d'approches à la question de l'adaptation cinématographique du conte en France et en Allemagne. Car, comme ces films eux-mêmes le montrent par leur diversité, c'est un champ de recherche vaste et varié. Ce que j'ai cherché à comprendre dans cette analyse, c'est, premièrement, quelles sont les techniques et stratégies que certains cinéastes français et allemands utilisent en s'attaquant à l'adaptation des contes qui font partie de leur héritage culturel et, deuxièmement, ce qu'un tel travail leur apporte – en d'autres termes, comment et pourquoi adapter les contes de fées au cinéma aujourd'hui. En particulier, j'ai cherché à découvrir une gamme de réponses à la question de savoir comment réconcilier le passé ancien représenté par les contes et la modernité actuelle représentée par le médium du cinéma et personnifiée de façons différentes dans les perspectives et attitudes de chaque metteur en scène.

Ce que je conclus de mon analyse, c'est d'abord que la diversité, parfois emmêlée, parfois contradictoire, de la tradition du conte de fées se retrouve dans les œuvres des cinéastes contemporains qui s'efforcent d'adapter des structures, des motifs, des images, des valeurs ou des histoires entières tirées de cette tradition. Cette variété complique, bien entendu, tout effort d'en extraire des généralisations. Mais après cette mise en garde, je pense pouvoir hasarder quelques autres conclusions.

D'abord, qu'en traitant un genre aussi ancien et divers que le conte de fées, dont les variétés françaises et allemandes se sont entrelacées au cours de leur longue histoire, les origines nationales n'exercent pas une grande influence sur les positionnements des adaptateurs, en particulier pour ceux, comme Helmer ou Ocelot, qui portent le regard hors de leurs pays respectifs et explorent les mythes et traditions d'autres cultures. Ensuite, que la modernité et en particulier la technologie mécanique et scientifique (et leurs contraires, les idéales naturelles et rurales) sont devenues centrale dans l'imagination contemporaine, que certains cinéastes, en adaptant des contes de fées, cherchent à intégrer ces nouveaux éléments dans une structure narrative et parfois morale connue et compréhensible et que certains d'entre eux montrent d'une façon plutôt convaincante qu'une telle réconciliation est possible. Enfin, que l'héritage du conte peut être aussi inspirante que contraignante, que son influence s'exprime différemment pour ceux qui l'attaque de front et ceux qui semblent l'absorber à travers la culture générale et s'en inspirer sans même le reconnaître, mais que ces deux sortes d'influences sont aussi importantes et contribuent toutes les deux à des créations cinématographiques qui représentent fidèlement la nature compliquée et fascinante du conte de fées.

Pour beaucoup des ces cinéastes, les luttes des héros et les héroïnes de contes contre les ensorcellements et les monstres semblent refléter les efforts des cinéastes eux-mêmes pour renouveler et moderniser ces histoires tellement connues. Breillat est autant en rébellion contre le système moraliste et patriarcal que ses héroïnes – comme Catherine, Marie-Catherine, et Anastasia, elle prend plaisir dans l'aventure et les dangers des contes, et au lieu de nous faire peur avec l'histoire de Barbe bleue (comme la peur qu'Anne-Marie ressent), elle nous invite à partager le frisson de ces contes et à les

reprendre comme des véhicules pour l'expression d'une féminité forte et inspirante. Helmer, pour sa part, ressemble peut-être le plus à Anton, essayant de réconcilier son grand respect pour la simplicité et l'élégance de l'ancien avec son désir d'explorer des possibilités plus vastes, de voyager et de découvrir de nouveaux territoires dans l'adaptation du conte. Et Jeunet et Caro, comme je l'ai noté, semblent se représenter eux-mêmes à la fin de *Delicatessen* comme les deux jeunes garçons imitant le duo de Louison et Julie – imitant ainsi la forme des contes traditionnels avec l'humeur et l'inventivité des enfants imitant les adultes.

C'est peut-être donc là l'instinct sous-jacent à l'adaptation des contes de fées dans ces films – le désir d'exprimer son propre combat avec la tradition, non seulement des contes mais aussi du cinéma et du narratif en général, avec toutes les formes et conventions dont l'influence est tellement puissante. Et quelle forme meilleure que celle des contes pour exprimer cela ? Ils sont parmi les premières histoires que nous entendons, et parmi les plus marquantes, et leurs héros et héroïnes sont parmi les premiers personnages de fiction auxquels nous apprenons à nous identifier. Dans ces films, ces personnages deviennent des sortes d'alter ego pour les cinéastes. La magie des contes a influé sur leur imagination et à travers ces films, ils expriment, consciemment ou pas, leurs propres expériences et interprétations, leurs hommages et leurs critiques de ces histoires tellement persistantes. Les histoires de leur enfance deviennent le matériel de leur maturité artistique et les anciens contes prennent des nouvelles formes pour une nouvelle époque.

Annexe

Absurdistan (Veit Helmer, 2008, Allemagne)

Aya et Temelko ont grandi ensemble dans un petit village au milieu du désert. Devenus adolescents, ils tombent amoureux l'un de l'autre. La grand-mère d'Aya calcule alors le date idéale pour qu'ils passent leur première nuit ensemble en mélangeant un peu de leur sang dans un bol d'eau : c'est le 11 juillet, dans quatre ans, quand le Sagittaire et la Vierge se rencontreront dans le ciel, et ils faut qu'ils se baignent avant. Malheureusement, leur village souffre d'une pénurie d'eau. Temelko enquête et découvre que l'aqueduc que ses ancêtres ont bâti pour amener jusqu'au village l'eau d'une grotte voisine est en mauvais état. Malheureusement, les hommes du village sont trop paresseux pour le réparer et ils ont peur d'entrer dans la grotte.

Le temps passe, les étoiles vont bientôt être alignées, et elle ne le seront que pendant quelques jours. Aya et les femmes du village commencent alors une grève du sexe. La majorité du film se concentre sur les conflits comiques qui s'ensuivent entre les hommes et les femmes. Enfin, un homme et sa fille Leonora arrivent dans leur caravane qui sert aussi de stand de tir. Celui qui tire bien gagne une nuit avec Leonora. Ne voulant pas trahir Aya, Temelko fait exprès de mal tirer, mais par miracle le balle ricoche sur les toits et arrive au centre de la cible. Leonora lui accorde alors un vœu. Elle fait une incantation avec une flamme et de l'eau et lui donne un petit morceau de métal formé comme une alène. Il le prend et part pour la grotte.

Dans la grotte, il trouve la source de l'eau, située juste sous le village. Il voit un grand menhir formé exactement comme le bout de métal et l'utilise pour boucher le trou par lequel l'eau s'échappe. L'eau commence alors à remplir la caverne et, sous la

pression, jaillit ensuite de terre. Le village et le désert alentour sont soudain couverts d'eau. L'harmonie est restaurée entre les hommes et femmes, Aya et Temelko peuvent se baigner, et l'eau est revenue au village.

Barbe bleue (Catherine Breillat, 2009, France)

Barbe bleue se base assez fidèlement sur « La Barbe bleue » de Charles Perrault, avec l'ajout d'une seconde histoire dans laquelle deux sœurs en costumes contemporains, Anne-Marie et Catherine, lisent « La Barbe bleue » à haute voix dans leur grenier. Anne trouve l'histoire grotesque et demande à sa sœur cadette de s'arrêter, mais Catherine l'ignore et continue sa lecture. L'histoire centrale se déroule à mesure que Catherine la lit. Elle commence avec deux autres sœurs, Anne et Marie-Catherine, et leur mère, une pauvre veuve. La cadette, Marie-Catherine, se porte volontaire pour épouser un noble qui habite un château dans la région. Il est très riche mais immense et hideux, avec une barbe bleue. De plus, les rumeurs disent que Barbe bleue a tué toutes les femmes qu'il a épousées, car elles ont toutes disparu au bout d'un an. Cependant, Marie-Catherine et Barbe bleue semblent se plaire. Ils se marient et elle l'accompagne dans son château, mais Barbe bleue commence bientôt à faire de longs voyages, laissant Marie-Catherine toute seule dans la vaste demeure. La deuxième fois qu'il part, il lui laisse toutes les clés du château, lui disant qu'elle peut les utiliser toutes sauf une petite clé – un interdit qu'elle s'empresse d'ignorer.

À ce moment-là, quand Catherine, la petite fille contemporaine, commence à lire la scène où la femme de Barbe bleue utilise la petite clé et découvre les cadavres des autres femmes, c'est Catherine, et non pas Marie-Catherine, que nous voyons entrer dans

la pièce secrète. Elle laisse tomber la clé, la récupère couverte de sang, puis la caméra coupe sur Marie-Catherine dans sa chambre au château, essayant vainement de nettoyer la clé. Quand son mari revient, Marie-Catherine est forcée d'admettre qu'elle lui a désobéi. Il se prépare à la tuer pour la punir. Au dernier moment, des chevaliers arrivent et la délivrent. Pendant la lecture de la dernière scène, Anne, la grande sœur, tombe dans un trou dans le plancher du grenier et meurt. Le film se termine sur une image de Marie-Catherine, assise à la table d'un banquet, caressant la tête de Barbe bleue posée sur un plateau.

La Belle endormie (Catherine Breillat, 2010, France)

Ce film est basé non seulement sur « La Belle au bois dormant » mais aussi sur « La Reine des neiges » de Hans Christian Andersen. À la naissance de la princesse Anastasia, la méchante fée Carabosse la condamne à mourir à l'âge de six ans. Les bonnes fées arrivent pour adoucir la malédiction, disant que la princesse dormira simplement pendant cent ans au lieu de mourir, qu'elle pourra faire des rêves pendant son sommeil, et qu'elle s'endormira à six ans et se réveillera à seize ans. Six ans plus tard, Anastasia est devenue une petite fille rebelle qui veut jouer dans les arbres et lire son dictionnaire au lieu d'être une princesse convenable. Comme prévu, elle blesse la main et tombe dans un profond sommeil. Elle se retrouve immédiatement dans un monde de rêve où elle rencontre une femme et son fils Peter qui accueillent Anastasia dans leur famille. À ce moment, l'histoire de « La Belle au bois dormant » se transforme en « La Reine des neiges ».

Peter et Anastasia deviennent très bons amis mais, un soir de blizzard, Peter est ensorcelé et enlevé par la reine des neiges. Anastasia se met alors en quête de le retrouver. En route, elle passe par un royaume de gens petits et est enlevée par des brigands, dont une jeune fille de son âge qui la laisse enfin s'échapper sur le dos d'une biche qui l'emmène au pays des neiges. Mais au moment où elle doit retrouver Peter, elle se réveille, à l'âge de seize ans, et l'histoire de « La Belle au bois dormant » reprend. Anastasia se retrouve dans le château avec un jeune homme du monde moderne, Johan, dont l'arrière grand-père s'appelait Peter. Les deux jeunes gens tombent amoureux, et Johan vient plusieurs fois rendre visite à Anastasia dans son château. Un jour, la brigande du rêve d'Anastasia arrive, devenue elle aussi adulte, et elle initie Anastasia au sexe. Quand Johan revient, Anastasia le laisse la rejoindre dans son lit. Mais un jour il arrive au château et découvre qu'elle est partie. Plus tard, il la rencontre par hasard dans une rue, enceinte. Ils se querellent à propos du bébé. Le film conclut avec une image des deux amants ensemble sur un lit.

La Cité des Enfants Perdus (Jean-Pierre Jeunet/Marc Caro, 1995, France)

Ce film se passe dans un monde imaginaire, mi-historique mi-futuriste, où vit un groupe d'individus bizarres dans une forteresse située au milieu de la mer : Krank, qui est très intelligent mais ne peut pas rêver, Martha, qui est très belle mais de très petite stature, Irvine, un cerveau qui vit dans une boîte de fluide vert et six clones affligés de la maladie du sommeil. Ils ont tous été créés par un inventeur fou qui vit maintenant au fond de la mer, ayant oublié sa vie antérieure. Krank mobilise ses compagnons et les adhérents

d'un culte (dont les membres voient à travers des yeux mécaniques et s'appellent les Cyclopes) pour voler les rêves d'enfants.

Un jour, ils enlèvent Denrée, le petit frère de One. En le recherchant, One rencontre une bande d'enfants qui volent de l'argent et des bijoux pour la Pieuvre, un couple de jumelles siamoises très cruelles. Miette, une jeune fille sérieuse, accepte d'aider One à retrouver Denrée. Ils sont tous deux capturés par les Cyclopes et condamnés à mort. Au dernier moment, One est délivré par Marcello, un complice peu loyal de la Pieuvre qui a entraîné des puces à piquer et à empoisonner des gens quand Marcello joue sa boîte à musique. Miette tombe à la mer, mais elle est sauvée par l'inventeur fou. Celui-ci lui donne des informations de lui permettre d'arriver à la forteresse, et Miette rejoint One.

Pendant ce temps, Irvine a envoyé un appel à l'aide à l'inventeur. Celui-ci arrive à la forteresse, tue Martha, et s'apprête à tout faire exploser et à détruire les monstres qu'il a créés. Miette et One échappent à la Pieuvre, qui est piquée par une des puces de Marcello et meurt, et ils arrivent à la forteresse. Pendant ce temps, Krank se prépare à voler les rêves de Denrée en le mettant dans la machine à rêves. Miette se met aussi dans la machine à rêves pour récupérer Denrée. Dans le rêve, Krank redevient jeune tandis que Miette vieillit jusqu'à ce que, dans la réalité, Krank se réveille et meurt. One, Miette, Denrée, les clones et Irvine s'échappent pendant que la forteresse explose.

Delicatessen (Jean-Pierre Jeunet/Marc Caro, 1991, France)

Dans un monde mi-historique et mi-futuriste où personne n'a assez à manger, Louison, un clown, arrive dans un immeuble pour y chercher du travail comme homme à

tout faire. Il ignore que le propriétaire du bâtiment, un boucher, fait des affaires en employant des gens comme Louison pendant quelque temps et puis en les tuant et en vendant leur chaire aux locataires de l'immeuble. Ceux-ci sont : les frères Kube, qui fabriquent des jouets qui font un bruit de moutons ; la famille Tapioca, composée du père, de la mère, de la grand-mère et des deux jeunes fils ; M. Interligator, un homme riche, et sa femme Aurore, qui est suicidaire ; M. Potin, qui élève des grenouilles et des escargots à la cave et les mange ; et Madame Plusse, la petite amie du boucher. Et puis il y a la fille du boucher, Julie, une végétarienne, qui tombe amoureuse de Louison et décide de le sauver.

Elle demande de l'aide aux Troglodistes, des rebelles qui vivent dans les égouts. Le soir, tout le monde dans le bâtiment est en train de regarder la télévision. Le boucher monte sur le toit et bouscule l'antenne de télévision. Louison monte pour essayer de la réparer et le boucher l'attaque. Julie arrive pour aider Louison et ils s'échappent. Pendant ce temps, les Troglodistes envahissent le bâtiment et enlèvent Madame Plusse par mégarde. Julie et Louison se barricadent dans une salle de bain, bouchent tous les trous, et commencent à remplir la pièce d'eau. Les autres cassent la porte de la salle de bain, l'eau jaillit à travers la porte et les emporte dans l'escalier. Mais le plancher de la salle de bain s'effondre aussi et Louison et Julie se retrouvent bloqués, accrochés aux tuyaux pour ne pas tomber. Les Troglodistes arrivent d'en haut et aident Julie à les rejoindre. Le boucher essaye de tuer Louison avec son propre couteau – un couteau boummerang – mais celui-ci rate Louison et revient se planter dans le front du boucher, le tuant. Le plan final montre Louison et Julie sur le toit, jouant paisiblement un duo sur violoncelle et scie musicale.

L'illusionniste (Sylvain Chomet, 2010, France)

Ce dessin animé est basé sur un script écrit par Jacques Tati mais jamais mis à l'écran, et Chomet donne à son protagoniste, le magicien Tatischeff, l'aspect de Tati dans son rôle de M. Hulot. Tatischeff fait des tours de prestidigitation dans les théâtres parisiens, mais les spectateurs méprisent sa magie démodée et lui préfèrent les Britoons, un groupe de musiciens pop. Tatischeff quitte donc Paris pour l'Écosse. Il trouve le succès dans l'auberge d'un petit village, en particulier auprès d'Alice, la jeune servante de l'auberge. Il lui achète une paire de chaussures rouges après avoir observé que les siennes sont en mauvais état. Fascinée par ses tours de passe-passe et touchée par sa bonté, Alice suit Tatischeff quand celui-ci quitte le village, et ils vont ensemble à Edinburgh pour tenter leur chance dans la grande ville.

Tatischeff a du mal à trouver un emploi. Quand il essaye de faire ses tours de magie au théâtre, il retrouve les Britoons et leur groupe d'admiratrices hystériques. Il est ensuite engagé comme mécanicien dans un garage, mais il ne sait pas comment contrôler les voitures modernes. Quand enfin il obtient un contrat pour faire des tours de prestidigitation dans la vitrine d'un grand magasin, il a trop honte de faire ce travail et abandonne aussi cette opportunité. Pendant ce temps, Alice commence à adorer la vie dans la grande ville. Inconsciente des problèmes financiers de Tatischeff, elle admire les vêtements des dames sophistiquées, et Tatischeff lui achète un beau manteau et des chaussures à talons assorties. Alice se transforme bientôt en jeune femme sophistiquée. En fin de compte, Tatischeff doit vendre tous ses instruments de magie et laisser son lapin vivre avec les lapins sauvages hors de la ville. Alice a rencontré un jeune homme sympathique. Elle rentre un soir et trouve l'appartement vide et un message que

Tatischeff lui a laissé : « Les magiciens n'existent pas. » Alice part avec son ami, et Tatischeff prend le train pour aller ailleurs chercher fortune.

Kirikou et la sorcière (Michel Ocelot, 2000, France)

Kirikou naît dans un petit village en Afrique, minuscule mais déjà plus intelligent et plus fort que les autres villageois. Il découvre que son village vit dans la terreur de Karaba la sorcière, laquelle a maudit leur source, volé leur or, et dévoré leurs hommes. Elle réside dans sa forteresse et envoie ses fétiches (des soldats mécaniques) tourmenter les villageois. Kirikou entreprend de sauver son village. Tout d'abord, il aide son oncle à échapper à Karaba et à ses fétiches, mais bientôt celle-ci envoie les fétiches au village pour saisir tout l'or qui reste aux femmes. Ensuite, Kirikou et sa mère vont chercher de l'eau dans la jungle, puisque leur source est maudite. Quand Karaba envoie une pirogue enchantée pour enlever les enfants, Kirikou leur sauve la vie en faisant couler l'esquif. En rentrant au village, les enfants tombent à nouveau dans un piège de Karaba quand ils grimpent dans un arbre enchanté. Kirikou les sauve encore une fois en coupant le tronc de l'arbre. Les enfants se réjouissent et chantent une chanson en son honneur. À cause de sa petite taille, Kirikou finit par réussir à entrer dans la source maudite et y découvre un énorme animal qui boit toute l'eau. Il le tue, et la source recommence à couler.

Enfin, Kirikou décide de rendre visite à son grand-père, un sage qui vit dans une caverne magique. Pour y aller sans que Karaba ne l'attrape, Kirikou s'enfonce dans un terrier et affronte plusieurs épreuves et aventures avec des animaux. Dans la caverne, le sage raconte que Karaba a dans le dos une épine empoisonnée que les hommes lui ont enfoncée et que c'est pour cela qu'elle est tellement méchante. En fait, elle ne mange pas

les hommes et n'a pas maudit la source. Elle n'a fait qu'encourager les villageois quand ceux-ci ont inventé ces histoires. Kirikou décide d'enlever l'épine pour sauver son village et Karaba. Il attire Karaba hors de sa forteresse et lui arrache l'épine du dos. Karaba est guérie. Elle embrasse Kirikou, et il se transforme en jeune homme. Le sage revient au village avec les hommes qui avaient été transformés en fétiches.

Micmacs à tire-larigot (Jean-Pierre Jeunet, 2009, France)

Bazil a eu une enfance difficile après que son père a été tué par une mine au Sahara et que sa mère a été mise à l'asile. Trente ans plus tard, il prend une balle perdue dans la tête. Il survit, mais la balle reste logée dans son cerveau et risque à chaque instant de le tuer soudainement. Il perd son boulot et son appartement, mais il est accueilli et hébergé par un groupe de sans-abris qui habitent dans une sorte de caverne construite d'objets récupérés. Ils gagnent leur vie avec « la récup » et vivent comme une famille. Il y a Tambouille, Placard, Fracasse, Calcuette, Remington, Petit Pierre et la Môme Caoutchouc. Un jour, Bazil découvre l'usine qui a fabriqué la mine qui a tué son père et celle d'où provient la balle qui l'a atteint, et il décide de prendre sa revanche avec l'aide de ses nouveaux amis.

Le reste du film montre les ruses variées grâce auxquelles ils bouleversent le travail et la vie des deux patrons de ces sociétés, Fenouillet et Marconi. Ils ourdissent un complot élaboré pour retourner chaque patron contre son concurrent. Ensuite ils remplacent les quatre belles voitures de Marconi par de vieilles guimbardes toutes rouillées et ils volent la collection de reliques de Fenouillet. Puis ils versent une cargaison

d'armes dans la baie. Marconi est maintenant tellement furieux que, pensant que Fenouillet est l'auteur de toutes ces attaques, il sabote lui-même l'usine de Fenouillet.

Bazil et ces amis sont ensuite surpris par Fenouillet et ses émissaires armés en train de cambrioler l'appartement de Marconi. Quand Fenouillet et Marconi finissent par se rencontrer, ils réalisent qu'ils ont tous les deux été trompés par Bazil. Les amis de celui-ci arrivent à le sauver et à capturer les deux patrons. En utilisant une dernière ruse, ils font croire aux deux hommes, auxquels il ont bandés les yeux, qu'ils ont été transportés au Moyen Orient et livrés au bon vouloir des mères d'enfants tués et mutilés par les armes qu'ils fabriquent (en fait, ce sont Bazil et ses amis déguisés sous des burqas). Terrifiés, les deux patrons confessent les terribles choses qu'ils ont faites pendant leurs carrières de fabricants d'armes. Bazil et ses amis filment leur confession et diffusent la vidéo sur l'Internet. La carrière des industriels est ruinée. La bande d'amis poursuit sa vie paisible dans la maison de la « récup ».

Milchwald (Christoph Hochhäusler, 2003, Allemagne)

Milchwald raconte l'histoire de « Hänsel und Gretel » dans le cadre de l'Allemagne et de la Pologne contemporaines. Lea et Consti sont abandonnés par Sylvia, leur belle-mère, qui ne peut plus supporter les plaintes et l'hostilité ouverte de Lea. Elle les abandonne dans les bois, puis, se ravise, revient les chercher, mais découvre qu'ils ont disparu. Lea et Consti sont récupérés par Kuba, un Polonais qui pense pouvoir se faire un peu d'argent en les ramenant à leur famille. Kuba emmène les enfants dans une petite ville de Pologne et les laisse seuls pendant qu'il va téléphoner à Josef, leur père, pour fixer un rendez-vous. Pendant ce temps, Lea et Consti ont ramassé une quantité de pièces

de monnaies dans une fontaine et essayent de s'acheter des tickets de train ou de bus pour rentrer chez eux. Mais la dame du kiosque refuse leur argent. Ils sont ensuite séparés par accident et ne peuvent plus se retrouver. Kuba tergiverse avec Josef et arrange un deuxième rendez-vous. Le lendemain matin, il retrouve Lea et ils partent ensemble – elle est reléguée derrière dans le camion, car elle se monte rebelle. Par chance, ils retrouvent Consti en route, mais celui-ci pense que Lea l'a abandonné et il refuse de lui parler.

Kuba arrive sans s'en douter à l'hôtel-restaurant où Josef et Sylvia ont passé la nuit en route vers le rendez-vous. Sylvia les voit mais ne dit rien à Josef. Quand Josef part pour rencontrer Kuba, elle sort et apparemment se jette sous une voiture. Pendant ce temps, Lea met un peu de fluide toxique dans la boisson de Kuba pour l'empoisonner. Quand il se rend compte qu'elle essaye de le tuer, il dépose les deux enfants au bord de la route et les abandonne.

Tuvalu (Veit Helmer, 1999, Allemagne)

Dans un monde et un temps indéterminés, une ancienne piscine couverte tombe en désuétude, malgré l'Imperial, la machine mystérieuse qui la contrôle. Karl, le propriétaire aveugle, croit que c'est encore une destination populaire, mais sa femme Martha laisse le peu de gens qui viennent à la piscine payer avec des boutons, et son fils Anton laisse un groupe de sans-abris y passer la nuit. Anton rêve d'aller à l'île de Tuvalu, mais il a peur de sortir dans le monde extérieur où il pleut toujours et où son frère Gregor complotte pour détruire la piscine. Anton tombe amoureux d'Eva, une jeune femme qui arrive à la piscine avec son père. Quand l'immeuble dans lequel ceux-ci vivent est détruit par Gregor, ils viennent vivre à la piscine avec les sans-abris. Mais pendant que le père

d'Eva est en train de nager, Gregor fait subrepticement tomber un morceau de plâtre sur sa tête pour prouver que le bâtiment n'est plus très solide et doit être détruit. Eva blâme Anton et s'allie avec Gregor. Elle s'en va habiter dans le vieux bateau de son père, qui lui aussi a une machine Imperial, mais celle-ci a besoin d'une pièce de rechange qu'Eva essaye donc de voler à la piscine.

Un inspecteur vient à la piscine et leur donne quelques jours pour tous réparer. Gregor, prétendant les aider, arrive avec un nouveau distributeur de billets et annonce sa devise : « Technologie, système, profit ». Karl, Martha et Anton refusent ce slogan et la machine. Anton et les sans-abris échafaudent un plan pour faire croire à l'inspecteur que la piscine est en bonne condition. Le plan fonctionne et l'inspecteur approuve le bâtiment. Mais Gregor essaye de voler la pièce de rechange de l'Imperial. Eva le poursuit jusqu'au grenier et finit par comprendre comment il a tué son père. Elle le pousse à travers le trou dans le plancher et donne la pièce de rechange à Anton. Ensemble, avec l'aide de Karl, ils remettent la machine en marche, mais Karl meurt soudainement et Gregor arrive avec un bulldozer pour démolir le bâtiment. Anton, Eva et les sans-abris réussissent à sauver l'Imperial. Ils l'installent dans le bateau d'Eva et partent pour Tuvalu.

Sources audiovisuelles

Barnz, Daniel. *Beastly*. CBS Films, Storefront Films, 2011. Film.

Breillat, Catherine. *Barbe bleue*. ARTE France, 2009. Film.

---. *La Belle endormie*. ARTE France, 2010. Film.

Carpenter, Stephen, Greenwalt, David et Kouf, Jim (créateurs). *Grimm*. GK Productions, Hazy Mills Productions, Universal TV, 2011. Série télévisée.

Chomet, Sylvain. *L'illusionniste*. Pathé, 2010. Film.

Clements, Ron et Musker, John. *The Princess and the Frog*. Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2009. Film.

Cocteau, Jean. *La Belle et la bête*. DisCina, 1946. Film.

Del Toro, Guillermo. *El Laberinto del fauno*. Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Sententia Entertainment, Telecinco, OMM, 2006. Film.

Greno, Nathan et Howard, Byron. *Tangled*. Walt Disney Animation Studios, Walt Disney Pictures, 2010. Film.

Hand, David. *Snow White and the Seven Dwarves*. Walt Disney Productions, 1937. Film.

Hardwicke, Catherine. *Red Riding Hood*. Warner Bros. Pictures, 2011. Film.

Helmer, Veit. *Tuvalu*. Buena Vista International, Südwestrundfunk, Mitteldeutscher Rundfunk, Filmförderungsanstalt, Filmboard Berlin-Brandenburg, 1999. Film.

---. *Absurdistan*. Veit Helmer-Filmproduktion, 2008. Film.

Hochhäusler, Christoph. *Milchwald*. Fieber Film, 2003. Film.

Horowitz, Adam et Kitsis, Edward (créateurs). *Once Upon a Time*. Kitsis/Horowitz, ABC Studios, 2011. Série télévisée.

Jeunet, Jean-Pierre et Caro, Marc. *Delicatessen*. Constellation, U.G.C. Hachette Première, 1991. Film.

---. *La Cité des enfants perdus*. Lumière, Le Studio Canal+, France 3 Cinéma, 1995. Film.

Jeunet, Jean-Pierre. *Micmacs à tire-larigot*. Epithète Films, Tapioca Films, 2009. Film.

Jordan, Neil. *The Company of Wolves*. Incorporated Television Company (ITC), Palace Pictures, 1984. Film.

Kaplan, David. *Little Red Riding Hood*. Little Red Movie Productions, JV, 1997. Film.

Miller, Chris. *Puss in Boots*. DreamWorks Animation, 2011. Film.

Ocelot, Michel. *Kirikou et la sorcière*. Les Armateurs, Odec Kid Cartoons, Monipoly Productions, France 3 Cinéma, R.T.B.F. (Télévision Belge), 1998. Film.

Reiniger, Lotte. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Comenius-Film GmbH, 1926. Film.

Sanders, Rupert. *Snow White and the Huntsman*. Roth Films, Universal Pictures, 2012. Film.

Singh, Tarsem. *The Fall*. Googly Films, 2006. Film.

---. *Mirror, Mirror*. Citizen Snow Film Productions, Goldmann Pictures, Misha Films, Rat Entertainment, Relativity Media, Yuk Films, 2012. Film.

Staudte, Wolfgang. *Die Geschichte vom kleinen Muck*. DEFA, 1953. Film.

Sources écrites

Anderson, Hans Christian. *Complete Fairy Tales and Stories*. Traduit par Erik Christian Haugaard. Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc., 1974. Imprimé.

Baker, Deirdre F. « When Good Books Go Bad ». *Horn Book Magazine*, 82.3 (mai-juin, 2006) : 279-84. Revue imprimée et électronique.

Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais*. Traduit par André Robel. Éditions Gallimard, 1970. Imprimé.

Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*. New York : Alfred A. Knopf, Inc., 1976. Imprimé.

Carter, Angela. *The Bloody Chamber And Other Stories*. London : Vintage, 1979. Imprimé.

---, rédactrice. *The Old Wives' Fairy Tale Book*. New York : Pantheon Books, 1990. Imprimé.

De Blécourt, Willem. « On the Origin of Hansel and Gretel ». *Fabula*, 49.1/2 (2008) : 30-46. Revue, imprimée et électronique.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit par Bertrand Féron. Paris : Éditions Gallimard, 1985. Imprimé.

Grimm, Jacob et Grimm, Wilhelm. *Kinder- und Hausmärchen*. Stuttgart : Reclam, 1980. Imprimé.

Järv, Risto. « Fairy Tales and Tourist Trips ». *Fabula*, 51.3/4 (2010). Revue imprimée et électronique.

Kerbelyte, Bronislava. « The Development of the Tales of Magic and the Problem of Their Origin ». *Fabula*, 52.1/2 (2011). Revue, imprimée et électronique.

Kindl, Ulrike. « The Tale of Bluebeard. From the Eighteenth Century to the Present ». *Fabula*, 44.1/2 (2003). Revue, imprimée et électronique.

Lanzoni, Rémi Fournier. *French Cinema : From Its Beginnings to the Present*. New York : Continuum, 2002. Imprimé.

Lenburg, Jeff. *Who's Who in Animated Cartoons : An International Guide to Film and Television's Award-Winning and Legendary Animators*. New York : Applause Theatre and Cinema Books, 2006. Imprimé.

- Lequeret, Élisabeth. « Breillat dans les chaumières ». *Cahiers du Cinéma*, N°649 (octobre, 2009) : 46-48. Revue imprimée.
- . « Barbe bleue, ma sœur et moi : Entretien avec Catherine Breillat ». *Cahiers du Cinéma*, N°649 (octobre, 2009) : 47. Revue imprimée.
- Ono, Hisako. « Waldsymbolik bei dem Brüdern Grimm ». *Fabula*, 48.1/2 (2007) : 73-84. Revue imprimée et électronique.
- Panzer, Christopher. « It Takes a Boy and a Village... ». *Animation Magazine*, 20.3 (mars, 2006) : 14-16. Revue imprimée.
- . « Return of the *Artiste* ». *Animation Magazine*, 21.1 (janvier, 2007) : 32-33. Revue imprimée.
- Perrault, Charles. *Contes de ma Mère l'Oye*. Amiens : Éditions Edgar Malfère, 1927. Imprimé.
- Peters, Jeffrey N. « Tatou's Face ». *PMLA*, 126.4 (octobre, 2011) : 1042-60. Revue imprimée et électronique.
- Pramaggiore, Maria. *Contemporary Film Directors : Neil Jordan*. Champaign : University of Illinois Press, 2008. Imprimé.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*. Austin : University of Texas Press, 1968. Imprimé.
- Rak, Michelle. « Logic of Fairies ». *Romantic Review*, 99.3/4 (mai-novembre, 2008) : 297-315. Revue.
- Rings, Guido, « Zum Gesellschaftsbild zweier zeitgenössischer Märchen. Emotionale und kognitive Leitmotive in Tykwerts *Lola rennt* und Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* », *Fabula*, Vol. 46, Issue 3/4, 2005, p. 197-216
- Seifert, Lewis C. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France 1690-1715 : Nostalgic Utopias*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. Imprimé.
- Tatar, Maria, rédactrice. *The Classic Fairy Tales*. New York : W. W. Norton & Company, 1999. Imprimé.
- Vrticka, Natalie et Lanz, Mirja, *Blaubarts Wiederkehr : Tagung im Institut für Populäre Kulturen der Universität Zürich*, *Fabula*, Vol. 50, Issue 3/4, 2009, p. 316-18
- Waelti-Walters, Jennifer. *Fairy Tales and the Female Imagination*. Montréal : Eden Press, 1982. Imprimé.

Watson Clafin, Kyri. « Jean-Pierre Jeunet and Marc Caro's *Delicatessen* : An Ambiguous Memory, an Ambivalent Meal ». *Reel Food*. Redacté par Anne L. Bower. New York : Routledge, 2004. 235-49. Imprimé.

Zipes, Jack. *The Enchanted Screen : The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York : Routledge, 2011. Imprimé.

Zucker, Carole. *Director's Cuts : The Cinema of Neil Jordan : Dark Carnival*. London : Wallflower Press, 2008. Imprimé.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Remerciements | 2 |
| Introduction | 3 |
| 1. La structure des contes : s'écarter des sentiers battus | 22 |
| <i>Barbe bleue</i> : un monstre devient humain | |
| <i>Kirikou et la sorcière</i> : le conte traditionnel en Afrique | |
| 2. Représentations de la magie : la puissance de la nature | 35 |
| <i>Absurdistan</i> : l'exotique et le nostalgique | |
| <i>Milchwald</i> : la forêt de l'esprit | |
| <i>Delicatessen</i> : la résurgence de l'instinct animal | |
| 3. Représentations de la magie : la merveille et l'horreur de la mécanique | 54 |
| <i>Kirikou et la sorcière</i> : la nature et la mécanique | |
| <i>La Cité des enfants perdus</i> : la mécanique monstrueuse | |
| <i>Tuvalu et Micmacs à tire-larigot</i> : la responsabilité du pouvoir magique | |
| 4. Représentations de la magie : la magie des rêves et croyances | 71 |
| <i>L'Illusionniste</i> : la magie renouvelée | |
| <i>La Belle endormie</i> : la magie perdue | |
| 5. L'enfance, l'histoire : les intersections de passés multiples | 82 |
| <i>La Belle endormie</i> : l'enfance interminable ou l'enfance tronquée ? | |
| <i>La Cité des enfants perdus</i> : la maturation et le rétablissement de l'ordre | |
| <i>L'Illusionniste</i> : la nostalgie de l'enfance rurale | |
| <i>Kirikou et la sorcière</i> : l'enfant fort qui veut être grand | |

| | |
|--|-----|
| 6. Représentations de la moralité : les variations du mal | 100 |
| <i>Micsmacs à tire-larigot</i> : le mal personnifié | |
| <i>Kirikou et la sorcière</i> : le mal rationalisé | |
| <i>Milchwald</i> : le mal humanisé | |
| 7. Représentations de la moralité : les variations du bien | 112 |
| <i>Absurdistan</i> : le bien préservé | |
| <i>Milchwald</i> : le bien déconstruit | |
| <i>La Belle endormie</i> : le bien redéfini | |
| Conclusion | 126 |
| Annexe | 142 |
| Sources audiovisuelles | 154 |
| Sources écrites | 156 |