

Un conte de fées de l'Occident à l'Orient – pour une réécriture engagée du *Petit Chaperon rouge*

An Orientalized Western Fairy Tale: A Committed Rewriting of *Little Red Riding Hood*

SIMONA LOCIC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași
Université Paris-Est Créteil

Mots-clés

conte de fées ;
 réécriture ; récit ;
 orientalisation ;
 intertextualité ;
 Tahar Ben Jelloun ;
 littérature contem-
 poraine.

Keywords

fairy tale;
 rewriting;
 Orientalisation;
 intertextuality;
 Tahar Ben Jelloun;
 contemporary
 literature.

À l'époque contemporaine, de nombreux écrivains manifestent un intérêt évident pour la réécriture du conte de fées. Réinventées, ces histoires millénaires s'ajustent à une nouvelle réalité historique et religieuse et deviennent souvent les porte-parole de certains écrivains engagés contre les failles du monde contemporain. L'approche analytique ci-dessous se veut une illustration du processus de migration du conte *Le Petit Chaperon rouge* vers l'univers arabo-musulman, par le prisme de la métamorphose de l'agresseur, personnage essentiel de la morphologie féerique théorisée par Vladimir Propp. Identifié le plus souvent au loup dans l'ensemble hypotextuel, l'agresseur devient dans le texte contemporain personnage collectif et s'humanise. Il est le symbole d'un être humain déchu, dépourvu d'humanité et rongé par la cruauté. Les cinq parties de notre analyse s'organisent autour de deux axes principaux : le « pourquoi ? » et le « comment ? » du processus de re-création du conte de fées à l'époque contemporaine. La réécriture orientalisante transforme le récit de Tahar Ben Jelloun en un morceau de réalité brute, dure, qui fait échapper le conte de fées au régime merveilleux pour dénoncer la violence du monde.

In the contemporary era, many writers show an important interest in rewriting fairy tales. Reinvented, these stories adapt themselves to a new historical and religious reality and often speak on behalf of writers engaged against the faults of the contemporary world. The approach below is an illustration of the migration process of the fairy tale *Little Red Riding Hood* towards the Arab-muslim universe, through the prism of the metamorphosis of the aggressor, an essential element of the morphology of the fairy tale as theorized by Vladimir Propp. Most often identified with the wolf of the hypotext, the aggressor becomes in the contemporary text a collective character and gets humanized. He becomes the symbol of a fallen mankind, devoid of any humanity and plagued by cruelty. The five parts of our analysis are organized around two main axes which focus on the reasons and the ways of this process of re-creation of the fairy tale in contemporary times. The Orientalizing rewriting transforms the text of Tahar Ben Jelloun into a rough, rude piece of reality and denounces the violence of the world.

Au XXI^e siècle, les contes de fées, histoires millénaires universellement connues sous de multiples formes et variantes, deviennent l'objet d'une « re-lecture » (Călinescu, 2003 : 13) qui entraîne, par la suite, la métamorphose du conte archétypique. Par détournement, parodie, transgression générique ou migration vers de nouvelles cultures, il s'ajuste à l'actualité et répond à la moralité actuelle, vraisemblable pour un nouveau lecteur, et aux intentions de certains auteurs contemporains qui le transforment en « affaire d'idéologie et d'intention » (Fix, 2018 : 19), à but précis. Réinterprétées et adaptées, ces histoires millénaires prennent les couleurs de nouveaux temps et deviennent des porte-parole contre les failles du monde contemporain, s'adressant tant au jeune public qu'au lecteur adulte. C'est précisément en se conformant à ce mouvement que l'une des voix les plus connues de la littérature francophone nord-africaine, l'auteur d'origine marocaine Tahar Ben Jelloun, écrit le texte sur lequel nous nous concentrerons dans notre article : *La Petite à la burqa rouge*.

I. Migration spatio-temporelle du conte. Du chaperon à la burqa

Le récit fait partie du recueil *Mes contes de Perrault* paru en 2014. Tahar Ben Jelloun prend pour schéma « la forme canonique » de ces histoires millénaires, fixée officiellement à la fin du XVII^e siècle par Charles Perrault dans l'ouvrage *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, et propose une réécriture de « ces contes, destinés autant aux petits qu'à leurs parents », afin de dénoncer la violence du monde contemporain : « Nous savons pourtant que notre époque ne manque ni d'ogre, ni d'ogresses aux figures inattendues [...] » (Ben Jelloun, 2015 : 11).

Notre approche analytique du récit *La Petite à la burqa rouge* se veut une possible illustration du processus de migration du conte *Le Petit Chaperon rouge* vers l'univers arabo-musulman par le prisme de la métamorphose de l'agresseur, personnage essentiel de la morphologie féerique théorisée par Vladimir Propp (1970 : 96), représenté dans les hypotextes (v. Genette, 1982 : 12) invoqués dans *La Petite à la burqa rouge* par le loup. À travers l'interculturel et le caractère dénonciateur de ses textes-manifestes groupés dans le recueil *Mes contes de Perrault*, Tahar Ben Jelloun remplace les ogres, les époux monstrueux à l'invraisemblable barbe bleue, les loups par leurs avatars contemporains, représentatifs pour tous « ces prédateurs, ces monstres d'égoïsme, ces cyniques qui dominent le monde et meurent de vieillesse dans leur lit. » (Ben Jelloun, 2015 : 11). Ils deviennent des « brutes », des « hypocrites », des « barbus l'arme à la main », leur identité humaine déterminant, dans certains cas, la dissolution totale du merveilleux.

Processus complexe, la réécriture du conte de fées conteste l'existence d'un unique hypotexte qui pourrait servir de point de repère tant à l'écrivain qu'au lecteur. Considéré en France comme le père fondateur du genre, Charles Perrault est le premier qui réécrit et adapte à des fins pédagogiques les versions folkloriques des contes de fées, transmises de bouche à l'oreille, ou déjà existant à son époque dans les littératures écrites de l'espace européen, notamment en Italie. L'étude des versions contemporaines de ces histoires millénaires montre la diversité des sources qui contribuent à l'originalité de chaque nouveau texte et définit le processus de réécriture du conte de fées « comme une écriture seconde, que le discours premier de référence ou d'autorité soit oral ou écrit. » (Charnay, 2015 : 15). La réécriture devient ainsi trait intrinsèque du genre en question, le conte de fées portant en lui-même l'idée d'une démarche d'appropriation et de contemporanéisation qui réinvente au long des époques le schéma millénaire d'un conte type, dans notre cas du conte type n° 333¹.

¹ Nous prenons pour référence le catalogue du conte populaire français réalisé par Paul Delarue et Marie-Louise Ténès : *Le conte populaire français*, édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus de 1976 à 1985. Selon les folkloristes, le schéma du conte type n° 333 comprend quatre

Convenant parfaitement à l'identification des motivations des transformations des schémas féeriques, le terme de « re-lecture » devient éclairant pour la métamorphose du conte en question. Excluant le rapport de temporalité qui s'établit entre les termes « lecture » et « relecture » et déplaçant la démarche vers la création d'un nouveau sens que le texte contemporain propose, la re-lecture est « un processus ayant une finalité structurelle, réflexive, autoréflexive, un type d'attention qui entraîne le ralentissement de la lecture, l'évaluation critique des détails et un certain professionnalisme de la lecture. »² (Călinescu, 2003 : 13). Ce type d'attention illustre parfaitement la réflexion précédant le processus de la réécriture proprement dite. Ayant le plus souvent une finalité spécifique, dictée dans notre cas par le besoin de l'écrivain contemporain de prendre position vis-à-vis des réalités sociales, culturelles et / ou religieuses, les réécritures contemporaines des contes de fées deviennent les porte-parole d'un œil critique et réflexif, qui vise et dénonce les failles du monde contemporain.

L'histoire du personnage du *Petit Chaperon rouge*, devenu la *Petite à la burqa rouge* et recevant aussi un nom propre, Soukaïna, se métamorphose en s'orientalisant, changeant le « pourquoi ? » et le « comment ? » du processus de re-création. Partageant ses sources d'inspiration entre deux cultures, celle de l'Orient et celle de l'Occident, le conte universellement connu se déplace non seulement sur l'axe temporel, mais aussi dans l'espace. Par la structure, il renvoie à la culture européenne occidentale tandis que, par les idées véhiculées, le contenu, l'espace et l'univers qu'il évoque, il se fait le porte-parole de la culture arabo-musulmane. Le processus de « conversion » d'une culture à l'autre détermine des mutations à plusieurs niveaux, « les conteurs de la culture d'accueil triant, sélectionnant, ne retenant que ce qui est déjà attendu, donnant cette impression de déjà entendu » (Charnay, 2014 : 5). D'autre part, la « convocation » de la culture source « se fait en puisant dans une tradition universelle, qui remonte à la nuit des temps », Tahar Ben Jelloun « la réinventant pour la culture locale et selon ses normes. » (Charnay, 2014 : 5).

II. Langage féerique universel et métissage de voix

Dans l'*Avant-propos* du recueil, intitulé « Hommage à Charles Perrault », l'écrivain d'origine marocaine remonte à l'aube de son enfance et rend hommage non seulement au Défenseur des Modernes, mais plutôt aux deux voix dont l'écho racontant des histoires féeriques l'a poussé à réinventer les contes perraultiens à la lumière de l'univers arabo-musulman. Dans un premier temps, Tahar Ben Jelloun rappelle le nom de Fadela, une vieille femme qui vivait dans la maison de ses parents et qui savait « faire voyager au rythme de récits extravagants ou le Bien combattait toujours le Mal, où les méchants étaient toujours cruels, où les djinns étaient dotés de tous les pouvoirs » (2015 : 7). Ensuite, l'écrivain rend hommage à son institutrice, Mademoiselle Pujarinet, qui « se plaisait, une fois par semaine, à [...] lire des histoires tirées d'un livre illustré par Gustave Doré et intitulé *Les Contes de Perrault* » en ouvrant ainsi « l'univers des fées, des princes, des animaux doués de capacités surnaturelles, de bottes magiques et autres merveilles » (8). Étapes précédant le processus de réécriture proprement dit, ces deux moments sont essentiels pour la démarche orientalisante de Tahar Ben Jelloun, dans l'esprit de l'écrivain s'installant déjà depuis son plus tendre âge l'idée d'un langage féerique universel : « je

éléments principaux : (I) l'héroïne, (II) la rencontre avec le loup, (III) chez la grand-mère et (IV) la fuite de la fille, la mort du loup.

² Notre traduction française du texte en roumain (S.L.).

ne pouvais m'empêcher d'établir des liens entre les *Mille et Une Nuits* et ces contes lus dans un contexte scolaire. » (8).

Élément essentiel du paratexte et fondamental pour la compréhension de ce recueil, de son message et de son processus de création, l'*Avant-Propos* benjellounien attire l'attention sur le métissage des voix dont les échos lointains résonnent dans son esprit. Suite à la relecture des versions perraultiennes, s'impose le besoin de raconter ces histoires à la lumière de l'imagination exceptionnelle de sa vieille tante Fadela : « je me suis glissé dans son cerveau et j'ai pris la liberté d'orientaliser ces contes, c'est-à-dire d'y mêler des épices et des couleurs issues d'autres pays, d'autres imaginaires » (Ben Jelloun, 2015 : 9). Cependant, ce qui devient fondamental dans l'*Avant-Propos* benjellounien, c'est la présentation explicite du « pourquoi ? » de la réécriture orientalisante : « et si j'ai choisi de les situer dans des pays arabes et musulmans, c'est aussi parce qu'il est temps de dire ces pays autrement que sous le signe du drame et de la tragédie, autrement que dans un contexte de fanatisme, de terrorisme et d'amalgame. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, la critique de la société et la mise à l'index de ses incohérences et de ses hypocrisies. » (9)

III. L'orientalisation du conte de fées – une réécriture à but précis

Dans la plupart des cas, pour les auteurs contemporains, la transformation du conte archétypique répond à une utilité spécifique qui va au-delà de l'intention pédagogique proposée par Charles Perrault, pour qui « ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit » (Perrault, 1967 : 3). Tahar Ben Jelloun assume ouvertement son discours critique et dur contre une société contemporaine dévorée par la guerre, contre la violence envers les plus faibles, contre l'inégalité de genre, le racisme ou le totalitarisme d'une religion mal comprise. Pour cet auteur sorti du milieu maghrébin, il ne s'agit pas tant de donner un bon exemple de conduite, que de condamner les failles d'une société qui a perdu son humanité.

Auteur « concerné et responsable » (Hauptman, 2012 : 356), l'écrivain fait de la violence féerique l'arme de son appropriation à thèse. Il peint la réalité arabo-musulmane pour faire agir, changer les règles d'une société traditionnelle et rendre visibles ses vérités douloureuses. Engagé au service de son peuple, l'écrivain « ne s'appartient plus, il est celui qui est en charge de représenter les infinies facettes de la condition humaine » (Hauptman, 2012 : 352). Pour ce faire, dans le récit *La Petite à la burqa rouge* il s'approprie les versions des contes occidentaux, ancrés dans les sociétés millénaires depuis l'aube des temps, et leur rend à travers la réécriture orientalisante une des fonctions primordiales de la violence féerique selon Renaud Hétier : combattre la violence par la violence. Selon le théoricien, comprendre la valeur symbolique du conte de fées, c'est comprendre aussi la valeur positive de ce mécanisme de la cruauté pure qu'il délivre. Le récepteur est nourri « d'une sagesse de la violence qui permet[te] de penser, de transformer cette dernière » (1999 : 3) pour remettre en cause un fonctionnement destructeur du monde. Une prise de conscience de la violence et une éducation qui vise à la combattre ne peuvent pas se faire par l'exclusion de la réalité de la violence, mais par une éducation « engagée dans une culture partagée qui offre des voies d'intégration symbolique » (Hétier, 1999 : 5), qui parle de la violence et de ce qui la provoque.

IV. Les métamorphoses de la réécriture engagée

Si le « pourquoi ? » de la réécriture benjellounienne vise principalement la contestation des réalités sociales, culturelles et religieuses, le « comment ? » du processus dévoile un travail de récréation orientalisante qui enrichit et rapproche l'histoire de *La Petite à la burqa rouge* d'un symbolisme archétypique propre à certaines versions occidentales folkloriques. Il s'agit notamment de mettre en avant l'astuce et le courage de l'héroïne, mais aussi la victoire finale du bien.

Dans son article « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », Thierry Charnay annonce les principaux procédés de réécriture à travers lesquels Tahar Ben Jelloun, « au plus près ou au plus loin de Perrault » donne « à son texte son identité propre » (2015 : 18). L'amplification, l'expansion ou le sur-ancrage référentiel entretiennent selon le chercheur le double rapport, de la transformation et de l'analogie, des contes orientalisés. Les idées avancées par Thierry Charnay nous ont servi comme point de départ pour l'étude de la réécriture en question et de la métamorphose de l'agresseur.

L'incipit traditionnel « il était une fois » place l'action dans l'univers merveilleux typique du conte féerique. Cependant, à la différence de Charles Perrault ou des versions folkloriques européennes, par « amplification », la « surenchère stylistique du récit d'origine qui conduit à son expansion » (Charnay, 2015 : 19), Tahar Ben Jelloun renforce l'atmosphère merveilleuse et déplace, au moins dans un premier temps, la version orientalisée du conte type n° 333 dans ce « monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. » (Caillois, 1966 : 8). Les animaux, les oiseaux, toute la nature réagit et s'émerveille face à la beauté exceptionnelle de la nouvelle héroïne. L'hyperbole et l'énumération, la personnification, l'accumulation des détails et des faits fabuleux illustrent la vibration de la nature entière face à l'extraordinaire beauté de Soukaïna, la nouvelle héroïne. Le conteur arabo-musulman varie et amplifie l'incipit précipité, typique des multiples versions occidentales de ce conte :

C'était une femme qui avait fait du pain. Elle dit à sa fille :

– Tu vas porter une époigne toute chaude et une bouteille de lait à ta grand.

Voilà la petite fille partie. (Delarue, Ténèze, I, 2002 : 374)

Ainsi, sans privilégier l'économie narrative, la version benjellounienne place les événements racontés dans un univers typiquement féerique et rapproche par amplification l'incipit de cette version contemporaine, orientalisée, du conte n° 333, des formes folkloriques des contes orientaux, qui sont plus amples : « Elle était tellement belle que, lorsqu'elle faisait sa toilette au pied de la source, les oiseaux et les animaux de la forêt accouraient pour l'admirer et lui faire fête. Elle était si belle que les fruits et les moineaux tombaient des arbres. Quand elle repartait au village, certains animaux l'accompagnaient en formant une haie d'honneur. » (Ben Jelloun, 2015 : 49)

Comme dans la version perraultienne, le narrateur maghrébin organise le déroulement des événements en fonction de la dualité espace intérieur, représenté par la maison, lieu où la mère peut protéger sa fille, et espace extérieur, lieu des tous les dangers : « celle-ci [la mère] était toujours prise de peur lorsque sa fille sortait de la maison » (Ben Jelloun, 2015 : 49). Cependant, après la formule à l'imparfait « c'était l'époque », l'accumulation de détails qui aurait dû peindre le tableau de l'époque révolue place l'action dans un espace et un temps facilement

identifiables : les pays arabo-musulmans, à notre époque. Ces territoires militarisés, en guerre, où les tortures, la violence et l'interdiction du savoir deviennent des lois, où les droits de l'homme n'ont plus de sens et les femmes sont condamnées au silence, deviennent la scène d'une nouvelle féerie contemporaine, en ruine.

C'était l'époque où des hommes barbus, vêtus de tuniques noires, armés de sabres et de fusils, faisaient la loi et persécutaient les hommes qui ne fréquentaient pas assidûment la mosquée, lapidaient les femmes qui osaient les défier en portant des tenues légères. Ils interdisaient les écoles aux filles et surveillaient de près l'éducation des garçons qui devait être strictement religieuse. (Ben Jelloun, 2015 : 49)

Aussitôt, le lecteur comprend qu'une soi-disant identité fabuleuse du conte orientalisé n'est qu'un prétexte. Le discours se transforme progressivement en manifeste et montre du doigt les failles d'une société mise en question et les acteurs responsables de la triste réalité. Il s'agit des « barbus » habillés en tuniques noires, les méchants contemporains de l'univers arabo-musulman. Persécutions, lapidations, interdiction du savoir pour les femmes, trafic de drogue, endoctrinement religieux du peuple, tous ces actes de violence reflètent une réalité que le lecteur contemporain ne tient pas pour étrange ou invraisemblable, mais facilement identifiable à la situation de certains territoires arabo-musulmans actuellement en guerre.

Si, dans le conte perraultien, le lecteur doit attendre le départ de la petite fille vers sa grand-mère pour que les premiers détails sur l'identité du méchant soient révélés, dans le cas du narrateur maghrébin, dont le discours accuse et dénonce précisément la réalité créée par ce méchant, introduire en scène le groupe « des Hypocrites » depuis le tout début de l'histoire devient essentiel et avance l'identité humaine de l'avatar contemporain du loup, l'agresseur des versions traditionnelles du conte.

Ils formaient une secte ; on les appelait « les Hypocrites », parce qu'ils disaient agir au nom de la religion alors qu'ils se préoccupaient bien davantage du trafic de drogue. Certains s'autoproclamaient « émirs », d'autres « imams », tous prétendaient faire la loi, pillaient le pays et faisaient fuir les touristes. La secte propageait le malheur sur un pays où musulmans, chrétiens et juifs vivaient pourtant en bonne intelligence. (Ben Jelloun, 2015 : 49-50)

La métamorphose de l'agresseur dans le récit de Tahar Ben Jelloun doit être analysée en directe relation avec la création du nouveau monde où l'action se déroule et avec l'apparition d'un personnage collectif, les « Hypocrites ». L'univers orientalisé mis en question par l'auteur marocain repose sur les réalités sociales et religieuses des pays arabo-musulmans, lieux où la place de la femme dans la société a été gravement affectée par l'absolutisme d'une religion mal comprise. Parce que « les affreux barbus pourraient trouver là un prétexte pour s'en prendre à elle », le chaperon tellement controversé des versions folkloriques occidentales³ est remplacé

³ Le « chaperon » désigne un ornement vestimentaire féminin, porté sur la tête, déjà suranné du temps de Perrault, lequel contribue à la création et à la transmission du sens du conte d'avertissement proposé au XVII^e siècle. « Il consiste en un petit bandeau d'étoffe rembourrée porté sur le haut de la tête dans les milieux populaires, en velours ou en soie quand il orne la chevelure des belles dames, et piqué de pierres précieuses ou de perles pour l'apparat. Nous avons perdu ce sens en cours de route : la petite fille du conte porte une parure anachronique, un bibi de vieille coquette. » (Garat, 2004 : 100). Cette observation ouvre le débat sur la culpabilité de la mère et de la grand-mère, personnages qui, indirectement, deviennent des agresseurs, ne sachant protéger la

par une burqa rouge qui enveloppe l'enfant « de la tête aux pieds » (Ben Jelloun, 2015 : 51). Une fois son corps caché « pour ne pas s'attirer les foudres des horribles barbus », et ne voyant que « d'un œil, l'autre étant caché par un pan de la burqa » (51), Soukaïna est prête à commencer le dangereux trajet vers la maison de sa grand-mère. Elle quitte l'espace de la maison, nid de la protection maternelle, et s'élance terrifiée dans le monde inhumain, déchu et immoral, gouverné par le personnage collectif « des Hypocrites », responsable de l'affreuse réalité dénoncée par Tahar Ben Jelloun :

Elle marchait donc en regardant par terre et priait Dieu qu'il fit en sorte qu'elle échappât aux contrôles, car les barbus occupaient la ville après avoir mis en échec les troupes de police et de gendarmerie. Ils quadrillaient désormais le pays, dressaient des barrages ici et là, imposaient leurs lois et semaient la terreur. L'argent de la drogue leur avait permis de se procurer des armes et de s'assurer des moyens de communication efficaces. Les gens de l'ancien régime s'étaient exilés, abandonnant le pays et son peuple à ces bandes de criminels. (51)

Digression par rapport au schéma du conte type n° 333, cette amplification du discours contribue fondamentalement au déplacement du conte européen dans l'univers arabo-musulman. Sans focaliser l'héroïne, l'auteur présente dans ces quelques phrases les fondements de sa réécriture engagée contre les pratiques d'un monde gouverné par l'agresseur-collectif, « les horribles barbus », ce groupe d'où émerge par la suite « la grande brute barbue » (Ben Jelloun, 2015 : 53), le loup de la version orientalisée de Tahar Ben Jelloun. À la différence d'autres textes contemporains qui se lancent aux transformations et remplacements des fonctions proppiennes des personnages, Tahar Ben Jelloun reste fidèle à la structure fondamentale du conte choisi : « J'ai conservé la structure du conte original et me suis éloigné du texte. C'est cela qui m'a passionné : donner à un squelette une chair et un esprit venus d'une autre temporalité, un autre monde situé en une époque indéterminée mais qui nous concerne aujourd'hui d'une façon ou d'une autre. » (9)

Par conséquent, la construction du personnage qui prend la place de l'agresseur de la morphologie proppienne conserve son rôle fondamental : celui de « troubler la paix de l'heureuse famille, de provoquer un malheur, de faire du mal, de causer un préjudice » (Propp, 1970 : 38). Tahar Ben Jelloun conserve la structure du conte occidental, mais impose une mutation essentielle : l'identité humaine, ouvertement déclarée de l'agresseur. Cependant, cette nouvelle identité se construit en se camouflant sous des appellations qui ont le rôle d'illustrer son caractère inhumain. Rencontré par la petite à la burqa rouge à l'orée du bois, le jeune représentant du groupe des « Hypocrites » n'est introduit dans l'action que par des mots, des structures, des gestes, des images d'une forte violence qui illustre et motive le discours dénonciateur : « le terrible barbu », « telle une furie, l'homme entra par la fenêtres », le « barbu qui hurlait de rage », « telle une brute ». Successivement, le jeune hirsute obtient des renseignements, reçoit des informations sur sa victime, trompe sa victime, est aidé par sa victime qui se laisse tromper, nuit à l'un des membres de sa famille ou lui porte préjudice, puis est, enfin, vaincu et reçoit sa punition.

petite fille. Cette double identité du personnage de la mère sera exploitée dans d'autres réécritures contemporaines du conte *Le petit Chaperon rouge*, comme par exemple une pièce de théâtre de Joël Pommerat, parue en 2004, qui illustre précisément l'identité de « la mère monstrueuse ».

Chronotope typique de la rencontre dans le conte folklorique (Bakhtine, 1987 : 387), « le bois » devient, dans la version benjellounienne aussi, le lieu propice à la confrontation du danger et à la rencontre de l'agresseur avec l'héroïne : « lorsqu'elle parvint à l'orée du bois qui menait vers la maison de sa grand-mère, un jeune barbu, hirsute et entreprenant, lui barra le chemin » (Ben Jelloun, 2015 : 51). L'identité humaine du méchant est rapidement confirmée tout comme la nouvelle portée culturelle et moralisatrice de l'histoire. L'agresseur devient le gardien d'une pseudo-morale, son rôle étant considérablement amplifié. Il est le représentant du mal fait au monde par la secte des Hypocrites, personnage collectif, qui veillent au respect de la fausse morale imposée à la société arabo-musulmane par la dictature d'une religion dont ils ont déformé les principes. Transformant la foi en alibi, cette fausse morale devient le masque sous lequel sont dissimulées les monstrueuses intentions de l'agresseur :

Oh là ! Où va-t-on comme ça ? Et pourquoi ce déguisement ? Ne sais-tu pas que le rouge est la couleur de la révolte ? Serais-tu une rebelle opposée à notre belle révolution ? [...] Tu sais, on nous a appris à l'école coranique à toujours venir en aide aux personnes âgées, surtout quand elles sont malades. Il faut donc que je rende visite à ta grand-mère, c'est un devoir dicté par la foi. Si tu veux, je te devance, je l'avertis de ta visite, je suis sûr que ça lui fera plaisir. (Ben Jelloun, 2015 : 52)

L'originalité de la réécriture benjellounienne se manifeste par une fidélité envers la structure du conte type n° 333, qui n'exclut cependant pas le déplacement scénique sur l'axe narratif. Fondamentale pour l'évolution de la relation « agresseur-héroïne », la scène dialoguée entre les deux personnages, laquelle montre la petite fille déjà arrivée à la maison de sa grand-mère, est décalée sur l'axe chronologique des événements. Elle se déroule immédiatement après la rencontre de Soukaïna avec le jeune barbu, dans la forêt. La portée morale de l'histoire étant redirigée vers des réalités sociales, politiques et culturelles, les aspects qui perturbent la petite fille ne sont plus les grandes mains, les dents ou les poils du loup, symboles de la masculinité, confirmant dans les versions les plus connues les fondements érotiques de l'histoire et l'initiation de la petite fille à la sexualité.

Le récit orientalisé et la réécriture benjellounienne condamnent la violence au nom de la religion dans l'espace arabo-musulman. Par conséquent, l'inquiétude de la petite fille n'est plus déterminée par la découverte du corps inhabituel de l'autre, mais par les objets de la violence, un poignard et un fusil, qui lui confirment la menace représentée par « la grande brute barbue ». Ainsi, l'orientalisation du conte perraultien détermine non seulement un déplacement d'ordre spatial dans le monde arabo-musulman à travers des coutumes, des espaces, des noms propres ou des mots typiques de cette réalité, mais aussi une métamorphose des formes du danger et de la violence à grande échelle : les armes de la guerre. Tout comme dans les versions traditionnelles du conte type n° 333, l'agresseur essaie de banaliser le danger représenté par ces deux objets : « le fusil n'est pas armé. C'est juste pour faire peur [...] aux voyous, ceux qui ne respectent pas les lois de notre religion bien-aimée, ceux qui traquent les jeunes filles qui répandent partout le vice et la débauche. » (Ben Jelloun, 2015 : 52).

À la différence de l'héroïne perraultienne qui finira par être dévorée par le loup, et en se rapprochant plutôt de l'astuce et de l'ingéniosité de ses avatars folkloriques occidentaux, Soukaïna ne se laisse pas tromper et fait des efforts pour « paraître rassurée » (Ben Jelloun, 2015 : 53) face à tous ces détails qui lui confirment l'identité dangereuse du jeune homme rencontré. Le véritable visage de l'agresseur ne tarde pas à se dévoiler et la version

benjellounienne regagne le chemin typique du conte en question pour viser une autre faille du monde dénoncé : la violence sexuelle. Ne cherchant pas à transmettre un message d'avertissement, Tahar Ben Jelloun attire l'attention et condamne, à travers le comportement de l'agresseur, le viol et la pédophilie : « Avant de la quitter, la grande brute barbue lui tapota la joue, ce qui fit tomber la burqa et dévoila ses jolies formes. Elle avait de petits seins bien sages dont on devinait les mamelons naissants. La brute la regarda de ses yeux rouges et exorbités, puis fit un geste pour s'approcher d'elle. » (2015 : 53)

Le comportement trivial de l'agresseur à apparence humaine n'a aucune excuse et, par conséquent, il devient encore plus condamnable que celui de ses avatars célèbres, à figure animalière. Pour rendre sa version plus accessible aux milieux haut placés de la société de son temps, Charles Perrault dissimule les détails particulièrement violents des versions folkloriques : « mais le désir de plaire ne m'a jamais assez tenté pour violer une loi que je me suis imposée de ne rien écrire qui pût blesser ou la pudeur ou la bienséance » (Perrault : 1967 : 7). Pour ce faire, sa version épargne l'histoire à la scène anthropophage, élément essentiel des versions populaires où, une fois arrivée à la maison de la grand-mère, l'héroïne folklorique est invitée par le loup (ou le bzou) à manger la chair et à boire le sang de son ancêtre :

Celui-ci [le loup] prend les devants, croque la grand'mère et prend sa place, après avoir mis le sang de la vieille dans une terrine et ses restes sur un plat. [...]

Le chaperon rouge entre. – Grand'mère, j'ai faim. – Mange et bois mon enfant. Il y a de la viande et du vin sur la table. – Tandis que la petite mange, une voix mystérieuse lui chante :

Tu manges de ma titine⁴,

Ma fille

Tu bois de mon sang,

Mon enfant. (Gaidoz, 1892-93 : 237)

Pour la réécriture-manifeste de Tahar Ben Jelloun, préserver la violence du conte archétypique devient essentiel. Images visuelles, olfactives, auditives se synchronisent afin de rendre compte de la cruauté de l'homme dépourvu d'humanité, réalité qui n'est pas loin de l'univers violent, soi-disant féérique, présenté dans la plupart des versions folkloriques :

Telle une furie, l'homme entra par la fenêtre, se précipita sur la vieille dame qui dormait et la poignarda sauvagement. [...] La brute n'eut pas de mal à dissimuler le corps de la grand-mère dans une couverture et à le glisser sous le lit avant de prendre place, vaguement déguisé, là où la vieille femme reposait quelques minutes auparavant. [...] Elle [Soukaïna] entra lentement et sentit une drôle d'odeur. [...]

– Oh, ma petite-fille, le voisin a égorgé un mouton pour la naissance de son garçon, ça pue le sang... Ne fais pas attention, viens, viens vite réchauffer ta vieille grand-mère malade. (Ben Jelloun, 2015 : 54)

L'évolution de la relation de l'agresseur avec l'héroïne est définitoire pour la métamorphose de ces deux personnages dans leur migration vers la contemporanéité et pour la redéfinition du nouveau statut de l'agresseur. Sous l'emprise du désir indomptable de soumettre l'enfant à sa volonté, le jeune barbu se lance férocement vers l'enfant. Bien que son identité

⁴ Une note en bas de page explique : « C'est-à-dire de ma tétine, de mes mamelles. »

d'être humain soit établie depuis sa rencontre avec la petite fille, son comportement dévoile l'agressivité sans réserve d'un homme qui devient, par la violence de ses pensées et de ses actes, monstrueux : « le barbu qui hurlait de rage » (Ben Jelloun, 2015 : 55). Mais les lois de l'univers féerique folklorique prennent le dessus sur la cruelle réalité et le narrateur benjellounien, par le procédé de l'extension, s'éloigne de la fin dramatique proposée par la version perraultienne du conte.

Genre qui plaide, la plupart du temps, pour la victoire du bien, le conte de fées répond au besoin d'un narrateur qui veut rendre justice à la couche vulnérable d'une société qu'il connaît parfaitement bien. Porte d'entrée et de sortie dans et de l'univers féerique métamorphosé, un fragment en italique et entre parenthèses oppose la sombre réalité blâmée par l'auteur au triomphe du bien d'un univers merveilleux métamorphosé. « *(Le barbu, bien entendu, est plus fort et mieux armé. Normalement, il devrait la coincer et la violer avant de la tuer. Mais il était dit que, pour une fois, l'innocence l'emporterait sur le mal absolu, les femmes sur la brutalité de certains hommes.)* » (Ben Jelloun, 2015 : 55).

Sur l'axe chronologique de l'histoire, cette intervention de l'extérieur est fondamentale tant pour l'ancrage de l'histoire dans la nouvelle réalité sociale, que pour la redéfinition des limites du nouveau conte et des relations établies entre les personnages. Le moment coïncide avec un changement brusque de direction où tout bouscule vers le grotesque et la dérision. Dans le monde déchu dénoncé par Tahar Ben Jelloun, le triomphe du bien semble n'aboutir que suite aux interventions extrêmes, presque invraisemblables et frisant l'absurde. La scène, d'une dynamique rocambolesque, dévoile un agresseur humilié, vaincu par sa victime métamorphosée par le courage et le danger : « à force de courir dans la maison, le barbu perdit son déguisement et apparut tout nu » (Ben Jelloun, 2015 : 55). Accrochée en haut d'une poutre pour se protéger, la petite fille n'hésite pas à se moquer de son agresseur et à le condamner : « Pauvre islam ! Tu n'es pas digne d'entrer dans cette religion. Tu n'es qu'un obsédé sexuel avec un tout petit zizi même pas capable de faire envie. Tu es laid et puant, tu es une petite chose sans importance, un assassin... » (55-56).

Pareil à plusieurs de ses avatars folkloriques à figure animalière, l'agresseur du récit benjellounien finit par être la victime de la sagesse, du courage et de la résistance de l'héroïne. Dans sa tentative de l'attraper, il « fait pénétrer son poignard dans son flanc » (Ben Jelloun, 2015 : 56) et, ironie du destin, rend l'âme suite aux retards de l'ambulance, causés par « des barrages dressés par les Hypocrites » (57), ses camarades.

V. L'héroïne féerique – porte-parole de l'écrivain « concerné et responsable »

Ayant une structure flexible et caméléonesque et étant à la fois profondément ancré dans la réalité sociale de l'humanité en dépit de son caractère merveilleux, le conte de fées devient pour Tahar Ben Jelloun le support idéal d'un discours dénonciateur envers la réalité sociale, politique et religieuse qu'il a vécue et qu'il connaît parfaitement. Par l'intermédiaire de cette version orientalisée du conte, l'auteur d'origine marocaine confirme la théorie du folkloriste danois Bengt Holbek, pour qui tout conte de fées établit une étroite relation avec son émetteur, le conteur. Dans sa vision, une pratique de l'interprétation du conte doit focaliser son attention premièrement sur « the individual narrator », car il y a des connexions fondamentales entre les conditions de vie des conteurs et leur version du conte. À la différence des théories formalisantes, le folkloriste propose une structure du conte qui a à la base non pas un schéma narratif ou une morphologie, mais les relations humaines qui se fondent sur des rapports

millénaires entre les gens, les pauvres et les riches, les hommes et les femmes, les adultes et les enfants, et qui sont dans le texte la réflexion directe du vécu de l'émetteur⁵.

L'hypothèse proposée par Bengt Holbek est essentielle pour l'analyse de la vision dénonciatrice proposée par Tahar Ben Jelloun dans sa réécriture engagée. *La Petite à la burqa rouge* n'est pas seulement la réinvention d'un conte universellement connu, mais elle s'inscrit parfaitement dans l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain qui déclare : « Depuis toujours j'écris sur le même thème, celui de la violence de la vie. » (Argand, 1999). L'auteur d'origine marocaine utilise la fiction car celle-ci permet d'amplifier les faits et de nous faire « prendre conscience des aberrations entretenues par des traditions séculaires, dénonçant la part de responsabilité des coutumes, des mœurs, et des régimes politiques. Portant certaines situations au paroxysme, il arrive à nous choquer. Refusant de jouer le jeu, il montre du doigt ce qui est outrageux, mais est cependant docilement entériné. » (Hauptman, 2012 : 8).

L'héroïne du récit *La Petite à la burqa rouge*, paru en 2014, n'est que le porte-parole d'un écrivain qui assumera plus tard les mots attribués à Soukaïna dans l'excipit du conte revisité : « L'homme est un homme pour l'homme » (Ben Jelloun, 2015 : 58). Dans la préface à l'édition de 2018 du livre *Le racisme expliqué à ma fille*, intitulée « Vingt ans après le racisme se porte bien », ouvrage explicitement engagé et social, Tahar Ben Jelloun déclare :

L'homme n'est pas un loup pour l'homme
N'accablons point les pauvres animaux qui ne se font jamais la guerre
Mais l'homme est simplement un homme pour l'homme.
C'est son meilleur ennemi
C'est la guerre qu'il préfère, celle qui annihile d'autres hommes
Celle qui humilie et fait table rase
Celle qui détruit le foyer et les jardins
Celle qui piétine l'innocence des enfants et des vieilles personnes. (Ben Jelloun, 2018 : 10)

Conclusion

Il devient incontestable que, pour ce qui est de *La Petite à la burqa rouge*, « le loup n'avait rien à faire dans cette histoire » (Ben Jelloun, 2015 : 57). Pour Tahar Ben Jelloun, la réécriture du conte *Le Petit Chaperon rouge* devient le masque sous lequel se cache la démarche d'un écrivain engagé. À travers la métamorphose humaine du loup, mais aussi par les actions, les pensées et les gestes de l'agresseur, l'expression de Plaute « L'homme est un loup pour l'homme », enracinée depuis des siècles dans la mentalité des sociétés, est invalidée officiellement à la fin de l'histoire. La réécriture orientalisante transforme le récit de Tahar Ben Jelloun en un morceau de réalité brute, dure, qui fait échapper le conte de fées au régime merveilleux pour dénoncer la violence du monde.

⁵ "This enables us to propound the hypothesis that some of the distinctions that were of importance in the narrators' lives were also of importance in their tales. We are referring to the distinction between rich and poor and that between men and women. Most of the narrators become acquainted with fairy tales already in childhood, for which reason we may surmise that the problems of socialization and the distinction between children and adults are also of importance." (Holbek, 1987 : 181-182).

BIBLIOGRAPHIE :

- BEN JELLOUN, Tahar. (2015). *Mes contes de Perrault*. Paris : Éditions Points.
- DELARUE, Paul, & TENEZE, Marie-Louise. (2002). Conte de la Mère-Grand. Version nivernaise. *Le conte populaire français*. Édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985. Paris : Maisonneuve & Larose. 373-374.
- GAIDOZ, H. (1892-893). Le Petit Chaperon rouge. Version de Valençay (Indre). *Mélusine. Recueil de mythologie. Littérature populaire, traditions et usages*. Tome VI. Paris : Librairie E. Rolland. 237-238.
- PERRAULT, Charles. (1967). *Contes de Perrault*. Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger. Paris : Garnier.
- ***
- ARGAND, Catherine. (1999). *Tabar Ben Jelloun. Interview*. En ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/tahar-ben-jelloun_802999.html, consulté le 10 juillet 2020.
- BEN JELLOUN, Tahar. (2018). *Le racisme expliqué à ma fille*. Edition augmentée et refondue. Paris : Seuil.
- CAILLOIS, Roger. (1966). De la Féerie à la Science-Fiction. *Anthologie du fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*. Tome I. Paris : Gallimard. 7-23.
- CĂLINESCU, Matei (2003). *A Citi, A Reciti. Către o poetică a (re)lecturii*. Traducere de Virgil Stanciu. Iași : Polirom.
- CHARNAY, Thierry. (2015). De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix. *La Tortue Verte. Réécrire, reconfigurer, créer en littérature de jeunesse francophone*, 6, 15-28. URL: <http://www.latortueverte.com/DOSSIER%20%20Litterature%20Jeunesse%20francophone%20dec%202015%20La%20Tortue%20Verte.pdf>, consulté le 10 juillet 2020.
- CHARNAY, Bochra, & CHARNAY, Thierry. (2014). Le conte facteur d'interculturalité. *Multilinguales*, 3. URL : <http://journals.openedition.org/multilinguales/1578>, consulté le 10 juillet 2020.
- FIX, Florence, & PERNOUD, Hermeline, (Coord.). (2018). *Le conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^{ème} siècle*. Presses Universitaires de Rennes.
- GARAT, Anne-Marie. (2004). *Une faim de loup. Lecture du Petit Chaperon rouge*. Paris : Actes Sud.
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- HAUPTMAN, Maya. (2012) *Tabar Ben Jelloun : l'influence du pouvoir politique et de la société traditionaliste sur l'individu*. Paris : Éd. Publisud.
- HOLBEK, Bengt. (1987). *Interpretation of Fairy Tales. Danish Folklore in a European Perspective*. Helsinki : Academia Scientiarum Fennica.
- PROPP, Vladimir. (1970). *Morphologie du conte*. Suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de *L'étude structurale et typologique du conte* de E. Mélétski. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Paris : Seuil.