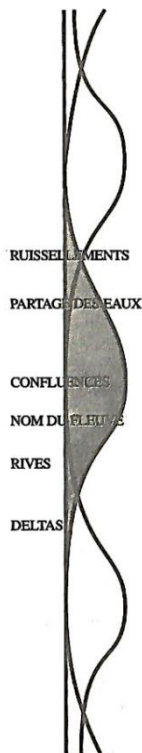


# La féerie est un long fleuve tranquille : les mutations du merveilleux des frères Grimm à Walt Disney

Christian CHELEBOURG

Dans son *Introduction à la mythologie*, Gilbert Durand applique à la circulation de l'imaginaire la métaphore hydrographique du bassin fluvial<sup>1</sup>. Des premiers RUISSELLEMENTS à l'ÉPUISEMENT DES DELTAS, les mythes qui nous reviennent du passé mettraient cent quarante à cent quatre-vingts ans pour s'imposer progressivement dans la vie intellectuelle et artistique



Phases d'un bassin sémantique  
Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*

avant de disparaître et de céder la place à d'autres. Son observation historique éclaire notre rapport aux féeries romantiques. Cent quatre-vingts ans, c'est peu ou prou la distance qui nous sépare de la période la plus productive d'Hans Christian Andersen : *Den Lille Havfrue* est de 1835, *Snedronningen* de 1844. Cent quatre-vingts ans, c'est certes un peu moins que les deux cent six qui nous ramènent à la première édition des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm, mais la dernière, rappelons-le, est de 1857. Rien ne s'oppose, en conséquence, à considérer notre début de XXI<sup>e</sup> siècle comme l'achèvement d'un cycle culturel entamé avec la collecte des traditions merveilleuses de l'Allemagne romantique. Bien sûr, on pourrait opposer à l'hypothèse que *La Belle et la Bête* est bien antérieure et que Perrault a précédé les frères Grimm. Mais, outre que l'histoire des représentations ne saurait s'accommoder de bornages trop précis, force est de constater que la postérité contemporaine de Madame Leprince de Beaumont se restreint à ce seul texte et que la part de Perrault dans les fictions de jeunesse grand public est quantité négligeable à côté de celle des Grimm ou d'Andersen.

L'avantage de cette perspective est qu'elle permet d'éclairer à la fois l'histoire de la féerie moderne et ses mutations contemporaines. À regarder l'ensemble comme un même bassin sémantique, selon l'expression durandienne, on comprend mieux la situation du merveilleux à la mitan de la période. Tandis qu'en France, des *Nouveaux contes de fées* de la Comtesse de Ségur (1857) aux *Contes d'une grand-mère* de George Sand (1873, 1876), on s'évertuait à adapter le merveilleux au réalisme triomphant, les anglo-saxons prenaient résolument le parti des enfants, au risque de brusquer un peu le goût de leurs parents. Dès 1865, Lewis Carroll, à compte d'auteur, ose l'alliance du merveilleux et du roman d'aventures avec *Alice's Adventures in Wonderland* : son titre explicite son innovation. Elle donne toute sa mesure un peu plus tard, au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, avec l'écllosion d'un panthéon de romans d'aventures féeriques qui ont irrigué depuis l'imaginaire de la jeunesse : *The Wonderful Wizard of Oz* de l'Américain Lyman Frank Baum en 1900 ; *The Little White Bird* de James Matthew Barrie qui introduit en 1902 le personnage de Peter Pan ; *Five*

<sup>1</sup> L'analyse applique le concept développé au chapitre III, « La notion de "bassin sémantique" », de Gilbert DURAND, *Introduction à la mythologie*, Paris, Cérès, « Critica », 1996, p. 93-153. Par ce terme, Durand désigne des phénomènes nettement plus amples que celui que nous allons considérer, puisqu'ils concernent, outre les genres littéraires, tout ce qui constitue une vision du monde : épistémologie, théories scientifiques, esthétique, etc.

*Children and It* d'Edith Nesbit, la même année, qui renouvelle la fable des souhaits imprudents ; *The Wind in the Willows* de Kenneth Grahame en 1908. Encore convient-il d'ajouter à cet ensemble un peu trop binaire deux romans européens qui participent de la même veine romanesque et féérique : en 1881 et 82, *Le avventure di Pinocchio* de l'Italien Carlo Collodi et, en 1906-1907, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* de la Suédoise Selma Lagerlöf. Ces publications et la divergence stratégique qu'elles révèlent dans la façon d'aborder le merveilleux, correspondent peu ou prou à la phase de PARTAGE DES EAUX inhérente à la métaphore du fleuve. La littérature de jeunesse s'y distingue de la littérature générale et acquiert ses lettres de noblesse avec le Nobel décerné à Selma Lagerlöf en 1909. L'Académie, alors, ne récompense bien sûr pas spécifiquement l'histoire de Nils Holgersson, écrite à la demande d'une association d'enseignants pour servir de manuel de géographie, mais son prestige rejaillit sur un roman qui fait la part belle aux contes et légendes nationaux. Une féerie nouvelle est née, que Lyman Frank Baum entraîne aussitôt dans la voie de l'adaptation cinématographique et théâtrale avec *The Fairylogue and Radio-Plays*, un spectacle créé en septembre 1908 dans lequel le romancier intervenait en personne dans un rôle de lecteur, interagissant avec les personnages d'un film muet et des acteurs en chair et en os, présents sur la scène. Avant sa mort en 1919, il devait encore tirer un film de son univers en 1910 et trois autres en 1914. Avec lui le merveilleux juvénile entre résolument dans l'âge des médiarts, ces productions artistiques à vocation médiatique. Il s'installe dans la logique du divertissement spectaculaire.

Entre les deux guerres, Walt Disney cristallise le phénomène en saisissant les affinités du dessin animé et de l'hypotypose de l'irréel qu'institue, dans les contes de fées, l'incipit « Il était une fois » et ses différentes variantes. Autant le média cinématographique entretient une illusion référentielle ; autant le cartoon affiche à chaque instant sa fausseté. Sa médiagénie<sup>2</sup> l'incline au merveilleux. Disney commence à produire des contes de fées comme *Puss in Boots* ou *Little Red Riding Hood* dès 1922, à l'époque des studios Laugh-O-Gramm. À l'époque, il s'agit pour lui de se démarquer des fables de Paul Terry, les récits sont transposés dans l'Amérique de son temps et le merveilleux est avant tout un support de comique. C'est avec les *Silly Symphonies*, à commencer par *Mother Goose Melodies* de Burton Gillett en avril 1931, que la question de rendre visuellement l'atmosphère des contes et des comptines est tranchée en faveur du décor médiéval qui nous est familier. Le cartoon emboîte le pas aux illustrations traditionnelles : il les met en mouvement. L'esthétique qui s'installe alors culminera bien sûr, en 1937, dans *Snow White and the Seven Dwarfs*. Disney, à sa manière, fait alors œuvre de conteur – un art dans lequel il excellait si l'on en croit les souvenirs de ses collaborateurs<sup>3</sup> – en reprenant les récits folkloriques pour les adapter à un public nouveau. À cette occasion, il les affranchit du registre de l'édification pour les inscrire dans celui du divertissement, de l'*entertainment*. Que cela nous plaise ou non, c'est autour de Walt Disney et de ses *Silly Symphonies* que s'organise le bassin sémantique du merveilleux, avant la II<sup>e</sup> Guerre Mondiale. Son apparition dans le paysage culturel de la jeunesse marque la phase de CONFLUENCE des contes de Ma Mère l'Oye non seulement avec les nursery rhymes, comme on l'a vu, mais aussi avec les féeries littéraires (*The Ugly Duckling*, 1931 ; *Water Babies*, 1935), les fables (*Grasshopper and the Ants*, 1934 ; *The Tortoise and the Hare*, 1935), la mythologie (*Playful Pan*, 1930 ; *King Neptune*, 1932 ; *The Golden Touch*, 1935), le

<sup>2</sup> Forgé par Philippe Marion sur le terme de *photogénie*, la médiagénie désigne l'aptitude d'un récit à profiter pleinement des contraintes propres à un média et à « se réaliser de manière optimale en choisissant le partenaire médiatique qui [lui] convient le mieux et en négociant intensément [sa] “ mise en intrigue ” avec tous les dispositifs internes à ce média. » (André GAUDREAU et Philippe MARION, « Transécriture et médiaticité narrative. L'enjeu de l'intermédiaticité », pp. 31-52, in André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN [eds], *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec-Angoulême, Nota Bene-Centre National de la bande dessinée et de l'image, 1988, p. 86).

<sup>3</sup> Voir Neal GABLER, *Walt Disney*, New York, Vintage Books, 2006, p. 218.

merveilleux chrétien (*Father Noah's Ark*, 1933) ou encore les célébrations païennes (*Santa's Workshop*, 1932 ; *The Night Before Christmas*, 1933). En décembre 1938, *Mother Goose Goes Hollywood* de Wilfred Jackson attribue clairement au média cinématographique la position du bassin dans lequel les divers affluents originaires des mondes du surnaturel<sup>4</sup> se mêlent pour former le fleuve majestueux de la féerie. Les clivages génériques s'estompent donc, plongeant les universitaires dans la perplexité, sans émouvoir un instant un public sensible avant tout à la qualité de l'émerveillement.

Dans ces conditions, les studios donnent bientôt leur NOM AU FLEUVE. Le label Disney devient l'emblème du conte de fées. Film après film, succès après succès, les fins heureuses apparaissent comme la marque de fabrique des studios. Petit à petit, les références cinématographiques aux classiques animés occultent dans l'esprit du public les textes originaux. La logique médiatique des contes, ancrée dans leur transmission orale, entraîne un privilège du conteur dont les compilateurs ont joui en leur temps. Walt Disney la met à profit pour s'approprier leur legs et n'hésite pas à appliquer le procédé aux romans. Aux génériques de *Pinocchio* (1940), comme à ceux de *Dumbo* (1941) et *Bambi* (1942), les noms des auteurs se trouvent relégués sur le même panneau que les systèmes Technicolor ou RCA Sound Recording, autrement dit au rang des accessoires. À côté d'une histoire littéraire qui retient que Blanche Neige est une héroïne des frères Grimm se développe une culture médiatique pour qui c'est une princesse Disney avec des manches à gigot, une collerette blanche et un ruban rouge dans ses cheveux noirs. L'efficacité narrative du média audiovisuel et la puissance industrielle de la firme se conjuguent pour assurer aux « versions Disney » une prééminence sur leurs sources qui offrira à Robert Schickel, en 1968, son angle d'attaque contre la marque<sup>5</sup>. L'esthétique et l'axiologie disneyennes se confondent avec celle du conte de fées. C'est contre cette tendance que réagit Tex Avery pour MGM en revisitant *The Three Little Pigs* dès 1942 dans *Blitz Wolf*, ou en changeant le Petit Chaperon Rouge en vamp dans *Red Hot Riding Hood*, en 1943. Au début de ce court-métrage, la rébellion des personnages à l'idée de rejouer sempiternellement la même histoire dénonce la fidélité à la tradition dans laquelle s'inscrivent les productions Disney. La parodie érotique qui s'ensuit prend le contrepied de l'édulcoration que l'on reprochera souvent à celles-ci. Tex Avery rebondit sur la morale mondaine que Charles Perrault donnait au conte pour indiquer qu'une autre lecture du patrimoine féerique est possible. La position centrale que la marque aux grandes oreilles conquiert dans la médiatisation du merveilleux entraîne sa concurrence à se situer par rapport à elle. C'est ainsi qu'en France, Paul Grimault et Jacques Prévert prennent le parti de ne pas s'adresser exclusivement aux enfants et d'approfondir la portée sociopolitique de leurs dessins animés comme *Le Petit Soldat* (1947), fruit de leur première collaboration. Inspiré d'Andersen, le court-métrage d'une dizaine de minutes évoque le drame de la guerre en se concentrant sur un jeune couple séparé par la mobilisation et les manigances d'un notable pour profiter de la situation en courtisant la belle. *Le Roi et l'oiseau*, lancé à cette époque même s'il n'est sorti qu'en 1980, procède des mêmes intentions. L'humour de Jean Cocteau, au début de *La Belle et la Bête* (1946), apparaît en revanche comme un clin d'œil au géant américain, pour mieux se détacher ensuite de sa veine par la poésie. L'esprit d'enfance invoqué sur le carton d'ouverture revendique une naïveté plus compatible avec Disney que les choix de Grimault. Il faut dire qu'avec un film en *live action*, Cocteau est nettement moins exposé à la comparaison.

Avec les années 50, une fois les finances des studios rétablies, s'ouvre l'entreprise de CONSOLIDATION DES RIVES. En 1950, après une série de compilations, *Cinderella* marque par un retour aux frères Grimm celui des studios au long-métrage animé. Leur vocation en la

---

<sup>4</sup> Sur la poétique cosmogonique du surnaturel, voir Christian CHELEBOURG, *Le Surnaturel : Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, « U », 2006.

<sup>5</sup> Robert SCHICKEL, *The Disney Version*, New York, Simon & Schuster, 1968.

matière se verra encore confortée, neuf ans plus tard, par *Sleeping Beauty*, adapté de Perrault cette fois. Le film, très critiqué, est un échec commercial. C'est le premier des grands dessins animés à devoir faire face à ce qu'on appellera le *Disney bashing*. Les camps sont désormais bien délimités. Walt, qui redoutait déjà de donner l'impression de se répéter, ne veut plus de conte de fées après cela. Mais le film de Clyde Geronimi fournit à son parc d'attractions sa pièce-maîtresse : l'opulent château qui se dresse dans la perspective de Main Street. À Disneyland, c'est à une véritable expérience immersive de la féerie que les visiteurs sont invités. Désormais, le merveilleux disneyen est presque un genre à part entière. La concurrence en est réduite soit à parodier la féerie comme les *Fractured Fairy Tales* programmées dans *The Adventures of Rocky and Bullwinkle and Friends* dès la création de l'émission sur ABC en 1959, soit à imiter Disney de près ou de loin. Les bords du fleuve sont on ne peut plus nets et dûment exploités. Si quelques bras s'en détachent bientôt, ils n'en portent pas moins sa marque. Ainsi, en France, du *Peau d'âne* (1970) de Jacques Demy. « Quand j'ai écrit la scène où l'on voit Peau d'âne pétrir la pâte et chanter la chanson du *cake d'amour*, j'ai revu Blanche-Neige confectionnant une tarte aidée par les oiseaux. »<sup>6</sup>, confiait le réalisateur. Si, par sa thématique incestueuse, le film rompt avec les codes moraux de Disney, le surréalisme de ses couleurs, la place qu'y occupe la musique et le faste de ses costumes évoquent irrésistiblement les féeries animées par David Hand, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson ou Hamilton Luske. En 1972, *Le Petit Poucet* de Michel Boisrond adapte Perrault en ajoutant une histoire de princesse qui assure un dénouement marital inversé de *Cinderella*, et brosse, en la personne de l'ogre, un portrait de méchant grotesque aux cheveux rouges, qui ne déparerait pas dans un cartoon. Le genre est d'ailleurs évoqué par quelques incrustations animées et des ressorts comiques caractéristiques. Là encore, l'évocation de l'infanticide tranche avec les habitudes de Disney, mais la parenté est perceptible à maints endroits. La veine hexagonale est moralement transgressive, mais esthétiquement sous influence. Au Japon, la génération des animateurs qui ont grandi dans la culture de l'occupant américain est également attachée aux canons disneyens. Lorsque, dans la foulée des Jeux Olympiques de Tokyo, en 1964, l'île prend le parti de s'exporter, ses studios d'animation apparaissent comme une opportunité. Le premier réflexe est d'exploiter la matière féerique de l'Occident. Le modèle du grand frère de Burbank est dans toutes les têtes, et le corpus apparaît propice à une diffusion internationale. C'est sur Andersen que les créateurs jettent d'abord leur dévolu. En 1968, Kimio Yabuki réalise pour Toei Doga un long-métrage inspiré de la vie du conteur danois et de deux de ses récits, qui sort aux USA en 1971 sous le titre *The World of Hans Christian Andersen*. Quoique mâtinée de l'influence des cartoons de Warner Bros., la facture disneyenne est sensible à travers notamment l'importance accordée aux chansons et le recours à des animaux mignons, telles de petites souris bleues. Le personnage d'Andersen, qui vole suspendu à son parapluie, fait évidemment penser à Mary Poppins ; il évoque aussi Peter Pan lorsqu'il se pose sur le chambranle d'une fenêtre. Mais les moyens financiers ne permettent pas d'atteindre la fluidité du standard disneyen. C'est surtout pour la télévision que cette contrainte va obliger les animateurs à développer une esthétique nouvelle. En 71 toujours, Masami Hata supervise pour Mushi Productions cinquante-deux épisodes d'une vingtaine de minutes à nouveau tirés des contes d'Andersen : *Anderusen Monogatari*. Ils seront distribués à travers le monde avec des versions anglaise, espagnole, italienne, allemande et arabe. Progressivement, l'anime conquiert la jeunesse occidentale, préparant les regards et les esprits au merveilleux exotique que leur apportera Hayao Miyazaki dans les années 80. Lorsqu'en 1989, *The Little Mermaid* de John Musker et Ron Clements vient sonner la renaissance des studios du 500 Buena Vista Drive après deux décennies de flottement, le paysage est partagé entre pro- et anti-Disney, ces derniers étant unanimement

---

<sup>6</sup> Propos cité par Claude-Marie TREMOIS, « Entretien avec Jacques Demy », *Télérama*, n° 1094, 3 janvier 1971, p. 53.

rangés parmi les admirateurs du studio Ghibli, fondé en 1985 par Hayao Miyazaki et Isao Takahata.

Ce n'est qu'après 1996 et l'acquisition par Disney des droits de distribution internationale de Ghibli, que l'on commence à reprocher aux Japonais d'américaniser leurs productions. Les lits du fleuve restent séparés, mais peu à peu leurs eaux débordent et se mêlent pour former un vaste DELTA, avant de se jeter dans l'océan médiatique. Nous sommes dans cette phase ultime. Il ne s'agit pas pour autant de prophétiser la fin des contes de fées. Ils ont sans aucun doute un bel avenir devant eux. Ce à quoi on assiste, en revanche, c'est à une dilution du régime littéraire de la féerie, achevant son déplacement de la galaxie Gutenberg dans la galaxie Marconi. Quels sont les symptômes de cette mutation ? Il faut commencer par dire avec force que l'on n'a rien inventé de neuf quant au traitement des personnages. Les récits les plus ostensiblement postmodernes, ceux qui brassent sur le mode du *cross over* des protagonistes de contes différents, tels les comics *Fables* de Bill Willingham (2003-2015) ou les sept saisons de la série *Once Upon a Time* d'Edward Kitsis et Adam Horowitz (2011-2018), ne font qu'appliquer des recettes déjà expérimentées sur la scène romantique. Les réécritures publicitaires contemporaines des contes n'ont rien à envier, non plus, à celles du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Le Petit Chaperon Rouge n'est pas plus décalé pour vendre un parfum Chanel qu'il ne l'était au début de la III<sup>e</sup> République pour promouvoir *Le Bon Marché*. Jean de Palacio a bien montré comment le décadentisme avait, en son temps, perverti le merveilleux<sup>8</sup>. On n'a guère renchéri, depuis, qu'en précipitant les fées dans la pornographie, dès 1964, avec *Sinderella and the Golden Bra* de Loel Minardi ; ou dans l'horreur, dès 1984, avec *The Company of Wolves* de Neil Jordan, d'après la nouvelle éponyme d'Angela Carter (1979). Ce qui distingue les contes d'aujourd'hui n'est ni narratologique, ni cognitif, ni axiologique. Cela tient plus à une forme de sécularisation de la référence féerique qui, en somme, la déterritorialise pour l'ancrer dans le champ du romanesque.

En 2012, un film comme *Snow White and the Huntsman* de Rupert Sanders exhibe le phénomène en commençant par le rituel « Once Upon a Time » pour se poursuivre selon les codes et l'esthétique de la *high fantasy*. On pourrait citer dans la même veine *Red Riding Hood* (2011) de Catherine Hardwicke, où un village est en proie à un loup-garou ; *Hansel & Gretel: Witch Hunters* (2013) de Tommy Wirkola, qui raconte la vie des deux enfants devenus adultes ; *Jack the Giant Slayer* (2013) de Bryan Singer, dont le chronotope, sur le principe de la *low fantasy*, articule le monde réel à celui de la légende. C'est aussi la pente que suit Tim Burton dans son *Alice in Wonderland* (2010), où il tire profit du poème « *Jabberwocky* » pour faire de l'héroïne une Éluë, chargée de sauver Wonderland au terme d'une véritable quête. Le romanesque dissout le tissu narratif des contes pour le réduire à quelques signaux aisément reconnaissables par le public, que le scénario ourdit dans une trame nouvelle. Chez Rupert Sanders, par exemple, c'est le miroir magique de la Méchante Reine et son obsession de demeurer la plus belle, ou encore les nains, au nombre de huit avant d'être réduits à sept. Ces signaux ne remontent même pas tous à l'hypotexte littéraire. La fuite de la princesse dans la forêt ensorcelée renvoie très clairement à Disney, non aux frères Grimm. Le rôle principal se déplace aussi de l'héritière bafouée au chasseur, figure secondaire dans les sources, promue à l'égal de la précédente dans le premier film, et devenue récurrente avec sa suite, *The Huntsman: Winter's War* (2016). Les contes sont passés à la moulinette de ce que Tim Burton et une partie de l'industrie hollywoodienne appellent désormais la *réimagination*, une pratique créative en rupture avec l'adaptation, qui consiste à construire un récit non plus par rapport à

---

<sup>7</sup> Voir à ce propos l'information concernant l'exposition « Les Bonnes Fées de la réclame » sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/variant/indpub.htm> [consulté le 29/11/2018].

<sup>8</sup> Voir Jean de Palacio, *Les Perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.

un hypotexte, mais à partir des empreintes qu'il a laissées dans la culture de masse. Né dans l'*entertainment*, le concept n'est pas encore très bien défini, même s'il a commencé à intéresser la critique universitaire<sup>9</sup> ; mais il se caractérise par la liberté diégétique qu'octroie d'emblée l'affranchissement par rapport aux origines d'une histoire. La série d'ABC *Once Upon a Time*, par sa dimension métafictionnelle, interroge la déclinaison féerique du phénomène. Deux attitudes sont opposées, qui représentent les deux extrêmes d'un cinématisme au sein duquel toutes les visées intermédiaires sont permises. Il y a d'abord ceux qui trahissent l'héritage. C'est le cas d'Isaac Heller dont le recueil à succès, *Heroes and Villains*, inverse les rôles des Bons et des Méchants pour assurer à ces derniers une fin heureuse. Son choix, motivé entre autres par le souci d'intéresser les lecteurs, correspond à une tendance lourde des fictions contemporaines, visant à prendre le contrepied des stéréotypes. Il explique donc en partie la crise des contes de fées. L'autre attitude, celle que revendique la Walt Disney Company dans le sillage de son fondateur, est de « témoigner des plus grandes histoires de tous les temps et de les consigner pour la postérité<sup>10</sup> ». La posture implique d'être présent à l'épiphanie du merveilleux et d'en perpétuer la mémoire. Elle vaut, au fond, pour les studios, comme pour leur public. Elle suppose un renouvellement des histoires, dans la fidélité à leur message, dont l'objectif est d'entretenir dans le cœur des hommes l'espoir des fins heureuses, afin qu'ils puissent changer le monde. Le « premier pas vers un nouveau départ est d'imaginer que cela est au moins possible<sup>11</sup> », apprend-on au début de la saison 7 de *Once Upon a Time*. La nouvelle féerie disneyenne est mémoire du passé pour ensemençer l'avenir, pour relancer la marche du progrès<sup>12</sup>. Sur grand écran, ce renouement avec le merveilleux se manifeste à travers les versions en *live action* des anciens dessins animés, tels *Cinderella*, revisité par Kenneth Branagh en 2015, ou le *Beauty and the Beast* de Bill Condon (2017). Cela passe également par une démarcation du canon féerique, qui en transfère l'enchantement sur un récit neuf. Les traductions françaises entretiennent l'idée que Disney continue à adapter Grimm ou Andersen, nourrissant un débat stérile sur une prétendue infidélité à leur source. C'est oublier que *Raiponce* ou *La Reine des neiges* s'intitulent en anglais *Tangled* (2010) et *Frozen* (2013) et ne revendiquent donc qu'un lien relâché avec le conte dont ils s'inspirent et qu'ils prolongent. Le téléfilm animé *Tangled: Before Ever After* (2017) et la série qu'il a introduite, d'un côté, les courts-métrages inspirés de *Frozen* et sa suite annoncée, de l'autre, témoignent que les contes servent avant tout de prétexte aux studios pour développer des univers de fiction. Exploités comme des « IP », le sigle anglo-saxon des propriétés intellectuelles (*Intellectual Properties*), ils deviennent des franchises à l'instar des superhéros, par exemple. Le phénomène ne date pas d'hier, mais il s'est longtemps cantonné aux produits dérivés et aux mascottes des parcs ; il touche désormais les récits eux-mêmes, le caractère et les aventures des personnages empruntés au folklore ou à la littérature féeriques. Il s'agit en fait de traiter l'un sur le modèle de l'autre, la tradition orale sur le modèle de l'invention narrative, à la manière de ce qu'a fait Andersen en son temps.

Parallèlement, les frères Grimm, véritables ambassadeurs contemporains de la féerie, sont eux-mêmes devenus des personnages romanesques. En 2005, dans *The Brothers Grimm*, Terry Gilliam en fait un duo de charlatans qui exploitent sans vergogne la superstition des villageois en se faisant passer pour des chasseurs de sorcières. Leurs mauvais tours leur assurent réputation et fortune, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent confrontés à la magie bien réelle de la

<sup>9</sup> Voir à ce propos la thèse soutenue en 2016 devant l'Université de Paris VIII Vincennes-Saint-Denis par Florence CHERON, *Tim Burton, un cinéma de la ré-imagination*.

<sup>10</sup> « To witness the greatest stories of all time and record them for posterity » (Edward KITSIS, Adam HOROWITZ, *Once Upon a Time*, 04 x 17, *Best Laid Plans* © ABC Studios, 2015, 38:02).

<sup>11</sup> « Because the first step to a new beginning is imagining that one is even possible. » (Edward KITSIS, Adam HOROWITZ, *Once Upon a Time*, 07 x 71, *Hyperion Heights* © ABC Studios, 2017, 41:12).

<sup>12</sup> Pour plus de précision, je me permets de renvoyer à mon récent ouvrage *Disney ou l'avenir en couleur*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexion faite », 2018.

Reine du Miroir, laquelle enlève des jeunes-filles pour préserver sa jeunesse et sa beauté en absorbant leur sang. Le scénario d'Ehren Kruger redistribue des *topoi* féeriques bien connus en les mixant avec l'imaginaire vampirique et une énigme qui évoque les tueurs en série. L'enchantement n'est plus qu'un surnaturel comme un autre, un mystère réductible à la procédure de l'enquête. On retrouve cette thématique policière dans les six saisons de la série télévisée *Grimm*, créée en 2011 sur NBC par David Greenwalt et Jim Kouf. Le personnage principal est ici un inspecteur de Portland, Nick Burkhardt. Il apprend, dans l'épisode pilote, qu'il descend des célèbres auteurs dont il a hérité le don de repérer les créatures maléfiques cachées sous un masque humain, et qu'il lui revient de poursuivre leur lutte contre elles. Ainsi la biographie des philologues se voit-elle réinterprétée sur la base de la « vérité » du monde légendaire. On retrouve, appliqué à l'histoire littéraire, le principe directeur de la fantasy tolkienienne.

Dans le vaste océan de la culture médiatique, le merveilleux se mêle aux autres genres à succès. La littérature d'enfance, les albums particulièrement, maintiennent sans doute un lien plus étroit avec la tradition, mais les productions destinées au grand public ont entériné l'annexion de la féerie au grand spectacle. On peut bien sûr être tenté de le déplorer, mais à la lumière de la notion durandienne de bassin sémantique, cette évolution paraît suivre un cours naturel. En outre, l'esthétique de la Walt Disney Company, qui reste l'acteur central en la matière, montre bien que l'émancipation par rapport aux contes de fées littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle n'a en rien altéré le prestige de l'enchantement.