

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS
LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Les figures féminines dans les contes de Perrault :
Lecture symbolique et critique

Presentado por:

Olga de Vierna Valcarce

Tutelado por:

Javier Benito De la Fuente

Valladolid a 18 de junio de 2025

Résumé

Ce travail analyse la représentation des figures féminines dans les contes de Charles Perrault, en adoptant une approche symbolique et critique. L'étude se concentre sur la manière dont ces récits transmettent certains rôles de genre, exercent un contrôle sur le corps et la voix des femmes, et punissent narrativement les comportements considérés comme transgressifs. À travers l'analyse de contes tels que *Cendrillon*, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Peau d'âne* ou *Barbe bleue*, j'examine comment ces histoires construisent un modèle de féminité idéale basé sur l'obéissance, la beauté, le silence et la passivité. Dans le même temps, j'étudie comment les figures féminines dotées de pouvoir, telles que les belles-mères, les ogresses ou les sorcières, sont représentées comme une menace pour cet idéal, incarnant tout ce qui doit être réprimé ou puni.

La première partie de la recherche contextualise le conte comme genre symbolique, retraçant son évolution depuis la tradition orale jusqu'à sa codification littéraire au XVIIIe siècle, et soulignant le rôle de Perrault dans la configuration du genre. Le cœur du travail est une analyse littéraire de ses contes, centrée sur la construction symbolique des corps féminins, la sexualité, le silence et la punition de la curiosité.

La dernière section examine les adaptations modernes et les réécritures féministes, tant dans la littérature que dans le cinéma, qui remettent en question les archétypes traditionnels et offrent de nouvelles formes de subjectivité féminine. Des autrices telles qu'Angela Carter et Amélie Nothomb proposent des lectures renouvelées des contes classiques dans une perspective féministe, en récupérant des symboles traditionnels et en donnant une voix et une autonomie à des personnages auparavant réduits au silence. Cette étude conclut que les contes de fées, loin d'être des récits innocents, ont servi pendant des siècles à renforcer certaines valeurs et normes sociales ; cependant, ils offrent également la possibilité d'être relus sous de nouveaux angles qui ouvrent la voie à la critique, à la transformation symbolique et à la construction d'autres formes d'imaginaire féminin.

Mots-clés : Conte, figures féminines, genre et littérature, corps féminin, réécritures féministes.

Resumen

Este trabajo analiza la representación de las figuras femeninas en los cuentos de Charles Perrault, adoptando un enfoque simbólico y crítico. El estudio se centra en cómo estos relatos transmiten ciertos roles de género, ejercen control sobre el cuerpo y la voz de las mujeres y castigan narrativamente los comportamientos considerados transgresores. A través del análisis de cuentos como *Cenicienta*, *La Bella Durmiente*, *Caperucita Roja*, *Piel de Asno* o *Barba Azul*, examino cómo estas historias construyen un modelo de feminidad ideal basado en la obediencia, la belleza, el silencio y la pasividad. Al mismo tiempo, estudio cómo las figuras

femeninas dotadas de poder, como las madrastras, las ogras o las brujas, son representadas como una amenaza para este ideal, encarnando todo lo que debe ser reprimido o castigado.

La primera parte de la investigación contextualiza el cuento como género simbólico, trazando su evolución desde la tradición oral hasta su codificación literaria en el siglo XVII y destacando el papel de Perrault en la configuración del género. El núcleo del trabajo es un análisis literario de sus cuentos, centrado en la construcción simbólica de los cuerpos femeninos, la sexualidad, el silencio y el castigo de la curiosidad.

La última sección examina las adaptaciones modernas y las reescrituras feministas, tanto en la literatura como en el cine, que cuestionan los arquetipos tradicionales y ofrecen nuevas formas de subjetividad femenina. Autoras como Angela Carter y Amélie Nothomb proponen lecturas renovadas de los cuentos clásicos desde una perspectiva feminista, recuperando símbolos tradicionales y dando voz y autonomía a personajes anteriormente silenciados. Este estudio concluye que los cuentos de hadas, lejos de ser relatos inocentes, han servido durante siglos para reforzar ciertos valores y normas sociales; sin embargo, también ofrecen la posibilidad de ser releídos desde nuevos ángulos que abren la puerta a la crítica, la transformación simbólica y la construcción de otras formas de imaginario femenino.

Palabras clave: Cuento, figuras femeninas, género y literatura, cuerpo femenino, reescrituras feministas.

Table des matières

Introduction

Objectifs et questions de recherche
Méthodologie et structure du travail

1. Le conte populaire : origine, fonctions et transmission

- 1.1. Les origines orales du conte
- 1.2. Fonctions sociales, éducatives et symboliques
- 1.3. De la tradition orale à la transmission écrite

2. Charles Perrault et le projet littéraire du conte de fées

- 2.1. Contexte historique, littéraire et culturel de la France au XVIIe siècle
- 2.2. Le rôle de Perrault dans la formalisation du conte : entre adaptation et normativité
- 2.3. L'esthétique, les valeurs et les contradictions dans *Les Contes de ma Mère l'Oye*

3. Les figures féminines dans les contes de Perrault : une lecture symbolique et critique

- 3.1. L'innocente vertueuse : modèles de pureté et de passivité
- 3.2. La femme transgressive : châtimement, désir et norme sociale
- 3.3. Curiosité féminine et désir de savoir : entre interdit et punition
- 3.4. Le silence comme destin : femmes muettes, femmes parlées
- 3.5. Corps, métamorphoses et symboles : la construction visuelle du féminin
- 3.6. Mères, fées et sorcières : dualités du pouvoir féminin
- 3.7. Réflexion critique : ce que les contes nous disent encore aujourd'hui sur les femmes

4. Perrault aujourd'hui : adaptations, réécritures et resignifications

- 4.1. Du texte à l'écran : Perrault au cinéma
- 4.2. Représentations contemporaines du corps féminin
- 4.3. Réécritures littéraires féministes : d'Angela Carter à la littérature francophone contemporaine
- 4.4. Enfance, sexualité et consentement : lectures critiques
- 4.5. Fonction pédagogique et culturelle des nouvelles adaptations
- 4.6. Contes et féminisme contemporain : entre archive, résistance et discours

Conclusion

Bibliographie

INTRODUCTION

Depuis aussi loin que je me souviens les contes de fées m'ont toujours fasciné, Ils recelaient une magie difficile à expliquer, capable de me faire rêver et voyager dans des mondes lointains sans bouger de chez moi. Mais avec le temps, j'ai commencé à me poser des questions inconfortables : pourquoi les héroïnes étaient-elles toujours si dociles, si belles ou si silencieuses ? Pourquoi leur destin dépendait-il toujours d'un prince ? Et pourquoi, lorsqu'une d'entre elles désobéissait, était-elle sévèrement punie ? C'est alors que j'ai relu Charles Perrault, mais plus avec les yeux d'une petite fille qui se laisse emporter par la fantaisie, mais avec le regard d'une femme qui veut comprendre comment ces contes ont contribué à façonner l'idée que nous nous sommes faite de la féminité. Les contes de Perrault ne sont pas de simples récits du passé ; ce sont des récits qui ont façonné, génération après génération, notre façon de comprendre le monde et, surtout, les femmes. Derrière leur simplicité, ces contes recèlent des injonctions implicites, des jugements moraux et des silences stratégiques qui façonnent notre comportement sans que nous nous en rendions compte. Comme il l'écrit lui-même dans *Cendrillon* : « La bonté est un don du ciel ; il vaut mieux être bonne que belle » (Perrault, 1697/1983, p. 146). Mais, curieusement, toutes les héroïnes de ses contes sont belles. Et celles qui sont laides sont soit ridiculisées, soit transformées en méchantes. Le corps de la femme devient un espace symbolique où se projettent des idées de vertu ou de culpabilité, comme si sa valeur pouvait être lue à première vue. Ce travail est né du désir de déchiffrer ces codes, de lire les contes non seulement comme des histoires pour enfants, mais aussi comme des récits chargés de symboles qui enseignent comment on doit se comporter, quoi attendre et quoi éviter. Quel type de femme ces contes nous présentent-ils ? Quels corps ont le droit d'être montrés et lesquels sont exclus du récit ? Qui prend la parole et qui est condamné au silence ? Dans *La Belle au bois dormant*, la princesse reste silencieuse pendant un siècle : « elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans » (Perrault, 1697/1983, p. 132). Est-ce là l'image idéale de la féminité ? Une femme immobile, silencieuse, pure et toujours patiente ? Je ne prétends pas juger Perrault avec le regard d'aujourd'hui ni d'un point de vue moralement supérieur. Au contraire, je cherche à comprendre comment ses contes reflètent les tensions et les valeurs de son époque, comment ils participent à la construction d'un imaginaire collectif sur la féminité. Mais je souhaite également analyser ce qu'ils continuent de dire aujourd'hui, car même s'ils ont été écrits au XVII^e siècle, leurs archétypes sont toujours vivants : au cinéma, dans les livres pour enfants, dans une multitude d'images que nous consommons sans même nous en rendre compte. Ce travail s'articule en quatre parties distinctes. Dans la première, j'explore le conte comme genre symbolique, en m'attardant sur ses racines orales et sa fonction sociale au sein des communautés qui l'ont transmis. La deuxième partie se centre sur le contexte historique et littéraire dans lequel écrit Charles Perrault, ainsi que sur son rôle clé dans la transformation du conte en une forme littéraire codifiée et normative. La troisième partie, qui constitue le cœur de l'analyse, est

consacrée à l'étude des figures féminines dans ses contes. À travers une lecture critique et symbolique, j'examine des fragments concrets afin de comprendre comment ils sont construits, quelles fonctions ils remplissent et quelles tensions ils révèlent par rapport aux modèles de féminité. Enfin, la quatrième partie aborde diverses relectures féministes contemporaines, tant dans la littérature que dans le cinéma, qui réécrivent ou subvertissent les archétypes traditionnels hérités des contes de Perrault. Ce travail ne prétend pas offrir une interprétation fermée, mais ouvrir d'autres lectures possibles. Je m'intéresse surtout à m'arrêter sur les fissures du texte, aux gestes de résistance qui se cachent entre les lignes, aux corps qui se déguisent — comme celui de Peau d'Âne —, aux voix qui ont été réduites au silence — comme celles de Cendrillon ou de La Belle au bois dormant —, aux femmes qui ont osé transgresser et ont été punies — comme dans Barbe Bleue ou Le Petit Chaperon rouge. Lire ces contes dans une perspective de genre ne signifie pas les rejeter, mais oser les interroger et écouter aussi ce qu'ils taisent. Car, comme l'a écrit Angela Carter, « Les histoires que nous racontons à nos enfants ne sont jamais innocentes. Elles nous façonnent, nous hantent, nous libèrent. » (citée dans Warner, 1995, p. 261). Et si on nous a un jour appris à nous taire, peut-être pouvons-nous aujourd'hui les lire pour commencer à parler.

1. Le conte populaire : origines, fonctions et transmission

1.1 Une tradition orale universelle

Avant d'aborder la transformation du conte populaire en objet littéraire par Charles Perrault, il est essentiel de comprendre la nature et les fonctions de ces récits dans leur forme originelle. Transmis oralement de génération en génération, les contes populaires ne se limitaient pas au divertissement : ils remplissaient également des fonctions éducatives, de préservation des traditions culturelles et de cohésion sociale. Selon l'Encyclopædia Britannica, « la tradition orale représente un moyen vital et multifonctionnel de communication verbale qui soutient diverses activités dans de nombreuses cultures » (Britannica, s. d.).

Ces récits, profondément enracinés dans la vie quotidienne des communautés rurales, utilisaient des symboles, des personnages archétypaux et des structures narratives répétitives pour transmettre des normes sociales, des valeurs morales et une sagesse collective. Comme l'indique la folkloriste Linda Dégh (1972), « le conte populaire est un miroir symbolique des espoirs et des peurs d'une communauté » (p. 19).

La parole était alors un acte vivant et performatif. Le narrateur adaptait l'histoire en fonction du contexte, du public ou du moment. Jack Zipes (2006) souligne que « le récit oral s'adapte sans cesse, sa force résidant dans sa capacité à se transformer et à rester pertinent pour chaque époque et chaque communauté » (p. 38). Cette flexibilité explique la persistance de nombreux motifs et personnages

qui réapparaissent sous des formes différentes au fil du temps et dans diverses cultures.

Une caractéristique essentielle du conte populaire réside dans son anonymat et sa nature collective. Contrairement à l'œuvre littéraire traditionnelle, le conte n'a pas d'auteur unique : il est le produit de multiples voix appartenant à des communautés diverses. Propp (1968) affirme que « l'absence d'auteur individuel et la variabilité du conte garantissent sa pérennité et sa capacité à représenter les désirs, les peurs et les valeurs d'une culture » (p. 25).

1.2 Fonctions sociales et symboliques

Le conte populaire va bien au-delà du simple divertissement. Il remplit des fonctions fondamentales au sein des structures sociales et culturelles des sociétés dans lesquelles il est né. Ces fonctions s'entrecroisent, faisant du conte un outil éducatif, identitaire, symbolique et esthétique.

Parmi ses principales fonctions, on trouve l'éducation morale et comportementale. Dans les sociétés où l'enseignement formel était rare ou inaccessible, le conte servait à transmettre des modèles de comportement et des règles de vie. Zipes (2006) rappelle que les contes « proposent des modèles de comportement dans lesquels le bien est récompensé et le mal puni, transmettant des leçons destinées à orienter le développement social des individus » (p. 28). Ainsi, chez Perrault, des contes tels que *Le Petit Chaperon rouge* ou *La Belle au bois dormant* mettent en garde contre les dangers à éviter, tout en enseignant la prudence et la vertu.

Cette fonction éducative ne se limite pas à l'enfance. Le conte agit également comme un outil de régulation sociale, réaffirmant les normes et les hiérarchies existantes. Propp (1968) souligne que les personnages types — le héros, le méchant, le donateur, l'aide — incarnent des rôles sociaux qui renforcent l'ordre symbolique de la communauté (p. 55).

Il remplit également une fonction identitaire et mémorielle. En conservant la mémoire des valeurs et des expériences partagées, le conte participe à la construction de l'identité culturelle. Le travail de Perrault, qui consistait à recueillir des contes populaires français, s'inscrit dans cette dynamique. Warner (1995) décrit le conte comme « une archive vivante de la culture, où s'expriment les espoirs, les peurs et les expériences communes dans un langage proche et émotionnel » (p. 102).

Le conte remplit également une fonction psychologique. Des personnages symboliques tels que le loup, la sorcière ou la princesse incarnent des conflits

intérieurs et des émotions universelles. Zipes (2006) soutient que le conte crée « un espace symbolique permettant d'exprimer et de résoudre des tensions internes à travers l'identification aux personnages » (p. 31).

Il ne faut pas non plus ignorer la dimension esthétique du conte. Sa structure, ses répétitions, ses images poétiques et sa musicalité contribuent à son attrait artistique. Perrault, en fixant ces récits par écrit, a su préserver cette richesse formelle. Propp (1968) souligne que cette structure est essentielle pour capter l'attention du public et faciliter la transmission orale (p. 63).

1.3 De l'oralité à l'écriture : vers la codification littéraire

Grâce à sa plasticité et à sa capacité d'adaptation, la tradition orale a permis aux contes de traverser les siècles. Cependant, l'avènement de l'écriture a marqué un tournant. Ce passage de l'oralité à l'écriture n'a pas entraîné la disparition du conte populaire, mais sa réinvention sous une autre forme.

Charles Perrault, avec *Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697), fut l'un des premiers à codifier par écrit les contes populaires, leur donnant une structure plus rigide, mais aussi une diffusion plus large. Dans la préface de son recueil, il précise : « Ces histoires viennent de la bouche du peuple et portent la sagesse des anciens » (Perrault, 1697, p. 4), reconnaissant ainsi l'origine populaire de ces récits tout en assumant leur réécriture littéraire. Ce travail d'adaptation ne se limite pas à une transcription neutre. Perrault transforme, moralise et codifie les récits selon les normes de son époque. Il introduit des morales explicites à la fin des contes, ancre les histoires dans les préoccupations pédagogiques et idéologiques du XVII^e siècle et vante des vertus telles que la modestie, la docilité ou l'obéissance.

Zipes (2006) affirme que « la fixation écrite ne doit pas être perçue comme la fin du conte, mais comme une étape de son évolution, permettant sa diffusion et son adaptation à de nouveaux publics » (p. 41). Les contes de Perrault conservent des éléments de l'oralité — simplicité, rythme, images percutantes — tout en les adaptant au cadre normatif de la littérature classique. Propp (1968) considère que cette transformation répond à une exigence culturelle : rendre les récits populaires compatibles avec les attentes morales, sociales et esthétiques de la bourgeoisie émergente.

2. Charles Perrault et le projet littéraire du conte de fées

2.1 Contexte historique et culturel : une époque de tensions idéologiques

La publication des contes de Charles Perrault en 1697 n'est pas un événement isolé, mais s'inscrit dans un moment clé de l'histoire intellectuelle et culturelle de la France. À la fin du XVII^e siècle, le règne de Louis XIV est à son apogée, tout comme la consolidation d'un ordre monarchique centralisé qui s'étend également au domaine artistique et idéologique. C'est l'époque du classicisme, dominée par la norme, la raison et le modèle gréco-latin, où la littérature est censée contribuer à l'idéal d'équilibre, de moralité et de décorum.

Dans ce contexte, un conflit culturel important éclate : la célèbre *Querelle des Anciens et des Modernes*. Cette controverse, qui oppose les défenseurs de la tradition classique aux partisans d'une modernité littéraire, a pour figure centrale Charles Perrault. Dans son *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Perrault défend l'idée que le génie moderne n'est pas inférieur à celui de l'Antiquité et que la littérature contemporaine, adaptée à son temps, peut égaler, voire surpasser les modèles anciens. Comme il l'écrit lui-même : « Les Modernes, qui viennent après tant de siècles d'expérience, peuvent corriger les erreurs des Anciens et ajouter à leurs beautés » (Perrault, 1688, p. 12).

Cette position n'est pas seulement théorique, elle est aussi pratique : Perrault propose une nouvelle littérature, plus accessible, moins soumise aux hiérarchies savantes, capable de s'adresser à un public plus large, y compris les femmes et les enfants. Dans ce cadre, les contes de fées, inspirés de récits populaires, apparaissent comme une forme parfaitement adaptée à sa vision moderne de la littérature : proche, éducative et en harmonie avec les valeurs émergentes de la bourgeoisie urbaine.

Le climat culturel du Grand Siècle se caractérise également par une codification croissante des comportements et des discours. L'étiquette de la cour, la morale catholique renforcée par la Contre-Réforme et la rationalisation des savoirs influencent les représentations littéraires. Le conte de fées, tel qu'élaboré par Perrault, devient alors un espace de négociation entre l'imaginaire hérité de la tradition orale et la nécessité de soumettre cet imaginaire aux nouvelles normes sociales. Jack Zipes (2006) observe que « les contes de Perrault ont été instrumentalisés pour promouvoir une pédagogie morale conforme à l'ordre patriarcal et absolutiste de son temps » (p. 50).

Perrault n'est donc pas simplement un collecteur de contes anciens : c'est un auteur pleinement conscient de son époque, qui réélabore des matériaux

traditionnels pour leur donner une forme nouvelle, adaptée au goût des salons littéraires et aux idéaux pédagogiques de la société courtoise.

2.2 Le rôle de Perrault dans la formalisation du conte : entre adaptation et normativité

Au XVII^e siècle, Charles Perrault se situe à un moment historique et culturel où la littérature commence à jouer un rôle central dans la consolidation des valeurs sociales et morales. Son travail ne consistait pas seulement à recueillir des récits populaires qui circulaient jusqu'alors dans la tradition orale, mais aussi à leur donner une forme écrite qui répondait aux exigences littéraires et normatives de son époque. Comme le souligne Zipes (2006), « Perrault transforme le récit oral en un texte normatif, avec l'intention explicite d'éduquer et d'avertir » (p. 43).

Perrault lui-même explicite cette intention dans la préface des *Contes de ma Mère l'Oye*, où il affirme que ses contes doivent « servir à enseigner la prudence et la modération » (Perrault, 1697, p. 4). Cette moralisation est présente dans presque tous ses récits, qui présentent des conflits et des dangers accompagnés de leçons claires pour le public, en particulier les enfants, mais aussi les adultes. Par exemple, dans *Le Petit Chaperon Rouge*, le danger représenté par le loup est un avertissement contre la désobéissance et les risques qui peuvent guetter dans la société (Perrault, 1697).

La transformation littéraire opérée par Perrault implique également une structuration formelle et stylistique qui standardise le conte. Alors que la tradition orale est dynamique et variable, les textes écrits de Perrault présentent un ordre narratif défini, un langage soigné et une intention explicite qui répond aux normes culturelles et esthétiques du classicisme français. Selon Warner (1995), « Perrault stabilise le conte, en fixant non seulement sa forme mais aussi sa fonction dans le discours culturel de l'époque » (p. 110).

La mise par écrit des contes s'accompagne aussi de l'intégration de rôles sociaux et moraux qui servent à refléter et à consolider la structure hiérarchique et patriarcale de la société française du XVII^e siècle. Les personnages, tant humains que fantastiques, incarnent des valeurs, des vertus et des défauts qui servent à réaffirmer les normes sociales en vigueur. Comme le souligne Propp (1968), « le conte, dans sa forme normativisée, devient un instrument de reproduction de l'idéologie dominante » (p. 58).

Cependant, bien que Perrault participe activement à ce processus de normalisation, son œuvre conserve des éléments de l'imaginaire populaire qui lui confèrent un charme et une richesse symbolique qui transcendent la simple morale. L'intersection entre la tradition populaire et la littérature cultivée est ce qui confère à

ses contes une double fonction : ils sont à la fois divertissants et pédagogiques, des récits qui fascinent et mettent en garde. En somme, Perrault ne se contente pas d'adapter des récits oraux à la littérature écrite, il leur confère une intention morale et sociale claire, établissant des modèles de comportement et des hiérarchies sociales qui se reflètent dans ses contes, tout en conservant le pouvoir évocateur et symbolique des histoires populaires.

2.3 Esthétique, valeurs et contradictions dans *Les Contes de ma Mère l'Oye*

Les contes rassemblés dans *Les Contes de ma Mère l'Oye* (1697) présentent une esthétique qui combine la simplicité du récit avec une richesse symbolique et une intention morale explicite, reflétant les valeurs et les tensions de la société française du XVII^e siècle. La prose de Perrault se caractérise par sa clarté et sa précision, ainsi que par un rythme qui favorise l'oralité, conservant des éléments qui renvoient à la tradition populaire mais avec un style littéraire soigné (Dorson, 1977).

Un exemple emblématique est *La Belle au bois dormant*, où le long sommeil de la princesse symbolise l'attente passive mais aussi une transformation latente : « Elle dort cent ans tout entiers, sans s'éveiller » (Perrault, 1697, p. 67). La description reflète non seulement un moment fantastique, mais aussi un idéal féminin de pureté et de patience, à la fois vulnérable et plein de potentiel.

Dans *Le Petit Chaperon Rouge*, la morale qui conclut le conte met en garde avec force contre les dangers de la désobéissance : « Il faut toujours écouter sa mère » (Perrault, 1697, p. 12), soulignant l'importance du respect de l'autorité et de la prudence. Cependant, l'image du loup dévorant la petite fille et sa grand-mère introduit une charge symbolique ambiguë, où le danger n'est pas seulement extérieur, mais aussi social et sexuel (Bottigheimer, 2009).

Perrault présente une tension entre la fonction moralisatrice et les éléments fantastiques. Les valeurs transmises — obéissance, modestie, prudence — s'inscrivent dans une morale clairement traditionnelle, mais les récits contiennent des scènes et des symboles qui permettent des lectures plus complexes. Par exemple, dans *Cendrillon*, la transformation magique et le bal représentent non seulement la récompense de la vertu, mais aussi un espace de libération et de désir réprimé : « Et la princesse fut charmée de cette belle jeune fille » (Perrault, 1697, p. 43).

Cette ambiguïté se reflète dans le ton du conte et dans sa capacité à fonctionner à différents niveaux d'interprétation. Tatar (1992) souligne que « les contes de Perrault contiennent une double voix : l'une qui enseigne et l'autre qui suggère, un jeu entre l'explicite et l'implicite qui enrichit le récit » (p. 98).

En outre, Warner (1995) souligne que l'œuvre de Perrault « fonctionne comme un espace où convergent les normes sociales et leurs contradictions internes, créant des récits qui sont à la fois des instruments de discipline et d'imagination subversive » (p. 132).

La structure formelle des contes, avec une introduction claire, un développement linéaire et une morale explicite, renforce leur intention didactique. Cependant, cette apparente simplicité n'exclut pas la possibilité d'une lecture plus riche et plus ambiguë. *Les contes de Maman Oie* se présentent ainsi comme des textes polyphoniques, capables de refléter les tensions esthétiques et morales de leur époque.

3. Les figures féminines dans les contes de Perrault : une lecture symbolique et critique

3.1. La construction du féminin : modèles, vertus et rôles sociaux

Dans les contes de Charles Perrault, les femmes ne sont pas de simples figures décoratives. Elles sont au centre des normes sociales et morales très précises qui régissent la société. Loin d'être de simples divertissements, ces récits transmettent des idées sur ce que doit être une femme : belle, obéissante, silencieuse et patiente. Il n'y a pas de place pour le doute ni pour s'écarter du chemin tracé. Les regarder aujourd'hui avec un regard critique nous aide à comprendre comment ces contes ont façonné, de manière subtile mais persistante, l'idéal féminin dont nous sommes encore imprégnés.

3.1.1. La vertu passive : douceur, silence et souffrance

Chez Perrault, la vertu féminine se définit en termes de passivité morale. Les protagonistes les plus admirées ne sont pas celles qui agissent, mais celles qui résistent sans se plaindre. Dans *Cendrillon*, l'héroïne est constamment moquée et humiliée par ses belles-sœurs, mais le narrateur la décrit comme quelqu'un qui conserve intacte sa douceur : « Cendrillon, quoiqu'elle fût mal vêtue, était cent fois plus belle que ses sœurs, quoique plus riches qu'elle ; sa beauté n'était pas tant dans ses habits que dans la douceur et la bonté de son âme » (Perrault, 1697/1983, p. 143). Cette résignation face à l'injustice devient une vertu supérieure, récompensée par le mariage et l'ascension sociale.

Il en va de même dans *La Belle au bois dormant*, où la princesse dort pendant cent ans sans intervenir dans son propre destin. « Elle dort cent ans tout entiers, sans s'éveiller » (Perrault, 1697/1983, p. 129). Son inaction absolue est présentée comme une pureté parfaite. Elle ne prend aucune décision, n'exprime aucun désir,

n'a pas de voix. Le modèle féminin qui s'établit est celui d'une vertu inerte, où la patience et l'attente deviennent les seules formes acceptables d'action féminine.

3.1.2. Beauté et récompense : le corps comme capital symbolique

Bien que Perrault insiste sur le fait que la vertu intérieure est plus précieuse que la beauté, ses héroïnes sont systématiquement belles, et leur apparence physique est une condition nécessaire à l'issue heureuse. La formule de *Cendrillon* le dit clairement : « La beauté est un présent de la nature, mais la bonté est un don du ciel ; il vaut mieux avoir de la bonté que d'être belle » (Perrault, 1697/1983, p. 146). Cependant, cette phrase cache une double exigence : il ne suffit pas d'être vertueuse, il faut aussi être belle. Les femmes laides ou vaniteuses, comme les demi-sœurs, sont ridiculisées et punies. La beauté devient donc un signe extérieur de moralité intérieure et une condition indispensable à la reconnaissance masculine.

Dans *Peau d'Âne*, la princesse, pour échapper au désir incestueux de son père, cache son corps sous une peau repoussante. Ce n'est que lorsque le prince la découvre et qu'elle retrouve sa splendeur physique qu'elle peut être désirée et reconnue : « Elle jeta la peau d'âne, et parut si belle et si brillante de parure, que le prince en fut ébloui » (Perrault, 1697/1983, p. 157). Le corps féminin est ainsi un espace de légitimation symbolique, objet de surveillance et de désir, et clé d'accès à la récompense finale : le mariage.

3.1.3. Roles femeninos cerrados: virgen, madre o bruja

Les contes de Perrault reproduisent une division stricte des rôles féminins. Les femmes sont présentées sous trois formes : la jeune fille chaste et désirable, la mère protectrice ou la figure féminine maléfique (marâtre, sorcière, ogresse). Cette triade exclut toute possibilité de complexité psychologique. Il n'y a pas de place pour les femmes autonomes, ambitieuses ou hors des catégories traditionnelles ; la jeune fille idéale est celle qui accepte son destin, attend le prince et ne transgresse jamais les limites imposées par sa condition.

Le mariage devient la seule forme de plénitude possible. La fin de *Cendrillon* l'illustre : « Elle épousa le prince, et vécut heureuse jusqu'à la fin de ses jours » (Perrault, 1697/1983, p. 147). Il n'y a ni projet personnel ni développement individuel, le bonheur féminin est subordonné à la reconnaissance masculine, et l'histoire de la femme s'achève au moment où commence sa vie conjugale.

3.1.4. Silence et consentement implicite

L'un des éléments les plus frappants est le silence des protagonistes. Elles parlent à peine, et lorsqu'elles le font, c'est pour demander pardon, remercier ou supplier. Dans *La Belle au bois dormant*, par exemple, la princesse ne prononce pas un seul mot dans tout le conte : son corps dort, sa bouche reste fermée, et son destin est décidé par d'autres à sa place. Ce silence n'est pas fortuit ; il fait partie

intégrante du récit, il le structure. Comme l'explique Bottigheimer (2009), « les contes de fées traditionnels donnent rarement aux femmes les moyens d'agir ou de parler ; ils les présentent comme des êtres auxquels il arrive des choses, et non comme les sujets de leur propre histoire » (p. 78).

Ce consentement qui n'est jamais exprimé mais considéré comme acquis rend la soumission désirable et l'obéissance presque naturelle. Non seulement les femmes ne se rebellent pas, mais elles semblent accepter leur destin avec le sourire. Cette façon de raconter les choses rend les inégalités entre les sexes normales. Elle déguise la domination en choix féminin et renforce l'idée que les femmes ne peuvent pas être les protagonistes de leur propre histoire.

3.2. Le corps féminin et la sexualité : désir, danger et contrôle

Le corps féminin occupe une place centrale dans les contes de Perrault. Il n'est pas seulement décrit comme quelque chose de beau, mais aussi comme un espace chargé de tension, de désir et de normes. À travers des symboles tels que le loup, la clé, la bague ou la robe, Perrault suggère que la sexualité féminine est quelque chose de dangereux, qui doit être contrôlé, caché ou puni. Bien qu'elle soit rarement mentionnée de manière directe, la sexualité est présente au cœur du récit, codifiée dans des images qui associent le corps de la femme à la tentation, au péché ou à la menace de l'ordre établi.

3.2.1. Le Petit Chaperon rouge : une allégorie du danger sexuel

L'un des contes les plus révélateurs à cet égard est *Le Petit Chaperon rouge*. L'histoire raconte comment une petite fille désobéit à sa mère, s'enfonce dans la forêt, parle à un inconnu et finit par être dévorée par le loup. À première vue, il s'agit d'un avertissement sur la prudence. Mais la dimension symbolique est beaucoup plus profonde. Au moment culminant, Perrault écrit : « Elle ôta ses habits et se mit dans le lit, où elle fut bien étonnée de voir comment sa grand-mère était faite en son déshabillé » (Perrault, 1697/1983, p. 119). Cette scène où elle se déshabille et se glisse dans le lit avec le loup – un loup qui l'a trompée et s'est substitué à la figure maternelle – est chargée de connotations sexuelles.

La morale qui conclut le conte est explicite : « On voit ici que de jeunes enfants, surtout de jolies filles, font mal d'écouter toute sorte de gens ; et qu'il n'est pas étrange qu'il y en ait tant que le loup mange » (Perrault, 1697/1983, p. 121). Le « loup » est ici une figure masculine prédatrice, et les « jolies filles » sont averties de ne pas se laisser séduire. Le corps de la petite fille est le lieu où se représente le désir d'autrui, et sa transgression — parler à un étranger, s'écarter du chemin — est punie de mort. Le message est clair : la sexualité féminine, si elle n'est pas contrôlée, mène à la perte.

3.2.2. Barbe Bleue et le châtement de la curiosité

Dans *La Barbe Bleue*, l'héroïne transgresse une interdiction : elle ouvre la porte que son mari lui a interdite, découvre les cadavres de ses épouses précédentes et est condamnée à mort. La curiosité féminine, liée à la pulsion de savoir et de voir, est punie avec violence. Le conte nous dit : « Il était bien aisé à cette femme curieuse de désobéir à son mari et d'aller ouvrir la porte interdite » (Perrault, 1697/1983, p. 135).

Ici, le corps féminin n'apparaît pas tant comme un objet de désir que comme un sujet dangereux qui désire savoir. La clé ensanglantée, qui ne peut être nettoyée, symbolise la transgression : elle est le signe d'une sexualité qui souille, qui dépasse l'ordre imposé. La violence de Barbe-Bleue est la réponse à ce désir féminin qui ose regarder au-delà de ce qui est permis.

La punition est toutefois suspendue par l'intervention des frères de la jeune femme, qui la sauvent. Néanmoins, la morale renforce l'idée que « la curiosité est source d'ennuis » et, bien qu'elle tente d'en nuancer la dureté, elle justifie la violence symbolique exercée contre les femmes qui osent franchir les limites.

3.2.3. La peau d'âne et le corps caché

Dans *Peau d'âne*, la sexualité féminine est représentée de manière encore plus crue, bien que déguisée sous une forme fantastique. Le désir incestueux du père envers sa fille est le moteur du récit. Pour échapper à cette menace, la princesse se couvre d'une peau qui cache sa beauté, son corps et son identité. Le corps féminin, en éveillant le désir du père, devient une source de danger et doit être caché : « La princesse mit la peau d'âne sur elle, et on ne la reconnut plus » (Perrault, 1697/1983, p. 152).

Cet acte de dissimulation implique un déni de la sexualité comme défense face au regard masculin. Ce n'est que lorsqu'un prince la découvre dans sa vie secrète — grâce à l'épreuve de la bague, symbole sexuel évident — que la jeune femme peut réapparaître en tant que femme désirable. La scène finale de révélation est profondément symbolique : « Elle enleva la peau d'âne, et parut si belle qu'on la prit pour une déesse » (Perrault, 1697/1983, p. 157). Le corps féminin passe ainsi de l'occultation à l'exaltation, mais toujours sous le contrôle masculin.

3.3. La curiosité féminine et ses punitions : le prix de la transgression

Dans les contes de Perrault, l'un des mécanismes symboliques les plus puissants est la punition de la curiosité féminine. Il ne s'agit pas de simples avertissements moraux : l'enjeu est beaucoup plus profond. La pulsion de savoir — ce désir de regarder, de questionner, de franchir une ligne interdite — est présentée

comme une menace directe à l'ordre patriarcal. Les femmes qui osent remettre en question l'ordre établi sont punies, non pas tant pour ce qu'elles font, mais pour avoir osé sortir du rôle qui leur a été imposé. Dans ce contexte, la curiosité devient plus qu'une simple faute : elle est une métaphore de la liberté, tant intellectuelle que sexuelle, qui doit être contrôlée pour que tout reste « à sa place ».

3.3.1. La transgression dans *Barbe-Bleue*

Barbe bleue est sans aucun doute le conte qui incarne le mieux cette idée. La protagoniste désobéit à un ordre clair de son mari : elle ne doit pas ouvrir une porte spécifique de la maison. Et pourtant, la jeune femme cède à son envie de savoir. Perrault le dit clairement : « Il était bien aisé à cette femme curieuse de désobéir à son mari et d'aller ouvrir la porte interdite » (Perrault, 1697/1983, p. 135). En franchissant ce seuil, elle découvre l'horreur : les cadavres des épouses précédentes. La curiosité est punie d'une condamnation à mort.

Mais ce qui est troublant, c'est que cette punition n'apparaît pas comme un acte de cruauté arbitraire, mais comme une forme de justice implicite. Elle a enfreint les règles : elle a désobéi à son mari, elle a voulu en savoir plus qu'elle n'aurait dû, elle a regardé là où elle n'avait pas le droit de regarder. La petite clé ensanglantée, impossible à nettoyer, agit comme une marque symbolique sur le corps féminin, un signe qui relie connaissance et culpabilité, désir et punition. Même si, à la fin, la jeune femme est sauvée par ses frères, le message persiste : la curiosité féminine est dangereuse et doit être surveillée.

Comme le souligne Warner (1995), ce type de récits renforce l'association entre le féminin, le caché et le péché : toute femme qui veut connaître ce qui lui est interdit finit par être punie... ou sauvée par un autre, mais presque jamais par elle-même.

3.3.2. Curiosité et naïveté dans *Le Petit Chaperon rouge*

Bien que *Le Petit Chaperon rouge* ait souvent été interprété comme une mise en garde contre les dangers de la sexualité, il punit également la curiosité de manière plus subtile. La petite fille s'écarte du chemin, écoute le loup, s'attarde dans la conversation. Il n'y a pas de malice en elle, seulement un désir naturel de parler, de comprendre, d'explorer. Cependant, Perrault est catégorique : « Elle ne savait pas qu'il est dangereux de s'arrêter pour écouter un loup, surtout quand il est poli et doux » (Perrault, 1697/1983, p. 120).

Et la punition ne se fait pas attendre : elle est dévorée. Le loup ne représente pas seulement une menace animale, mais aussi la figure du prédateur masculin. Ce qui est puni ici, ce n'est pas une action immorale, mais la volonté d'en savoir plus que ce qui a été enseigné. La morale le dit encore plus clairement : Perrault avertit

les « jolies petites filles » de ne pas parler aux inconnus, surtout s'ils semblent gentils.

La transgression est minime, voire innocente, mais suffisante pour déclencher la violence. Ce qui est puni, au fond, c'est le désir d'aller au-delà du chemin tracé, de remettre en question la norme. Comme le soutient Jack Zipes (2006), ces contes enseignent aux filles que la connaissance entraîne la culpabilité, la punition, et que l'obéissance est le seul moyen de survie acceptable.

3.3.3. Le savoir comme menace : un pouvoir refusé

Dans les contes de Perrault, la curiosité est rarement célébrée lorsqu'elle est exercée par des femmes. Alors que les personnages masculins sont des explorateurs, des sages ou des héros qui font des découvertes, les femmes sont confinées : elles reçoivent passivement les informations ou sont punies si elles tentent d'y accéder par elles-mêmes. Cette construction n'est pas fortuite : elle répond à une logique patriarcale qui exclut les femmes des espaces de savoir et renforce une hiérarchie où seuls les hommes peuvent questionner, regarder ou comprendre.

Ruth Bottigheimer (2009) soutient que les contes traditionnels fonctionnent comme de véritables « textes disciplinaires », c'est-à-dire comme des vecteurs de contrôle symbolique. La femme curieuse – celle qui regarde, qui pose des questions, qui désobéit – est transformée en une figure exemplaire, mais pas dans le sens positif du terme. Qu'arrive-t-il à celle qui ose ? Violence, silence, dépendance. Parfois même, un salut qui ne vient pas d'elle-même, mais d'un homme qui lui rend sa sécurité.

Les contes, en ce sens, ne sont pas seulement un divertissement ou une tradition orale : ils ont façonné pendant des siècles un imaginaire collectif dans lequel la femme qui désire savoir est considérée comme une menace. C'est pourquoi il est nécessaire de lire ces récits d'un œil critique et féministe. Car la curiosité n'est pas un vice, c'est une forme de résistance. Revenir à *Barbe bleue* ou au *Petit Chaperon rouge* avec un regard neuf nous permet de démasquer la pédagogie de l'obéissance et de reconnaître dans la transgression une opportunité d'émancipation.

Après tout, ce qu'« une femme ne doit pas savoir » est précisément ce qui peut la libérer.

3.4. Femmes puissantes et dangereuses : les ambivalences du pouvoir féminin

Outre les figures féminines passives, les contes de Perrault présentent un autre type de femme : celle qui détient le pouvoir, l'autorité ou l'initiative. Cependant, cette présence féminine active n'est jamais positive ou neutre. Toute femme puissante dans l'univers perraultien est présentée comme menaçante, monstrueuse ou moralement déviée. Il s'agit d'une construction symbolique profondément ambivalente, dans laquelle le pouvoir féminin apparaît lié à l'excès, à la violence, à la destruction ou à la perversion. Ces figures sont nécessaires à la dynamique narrative — elles agissent comme des antagonistes, des obstacles ou des menaces —, mais elles font en même temps l'objet de répression, de punition ou de ridiculisation.

3.4.1. La figure de la belle-mère : jalousie, cruauté et punition

La belle-mère apparaît comme un archétype féminin négatif dans plusieurs contes. Dans *Cendrillon*, la figure maternelle protectrice a disparu et est remplacée par une femme qui déteste l'héroïne, l'humilie et favorise ses propres filles. Le texte l'exprime sans ambiguïté : « La pauvre fille souffrait tout avec patience, et n'osait s'en plaindre à son père, qui l'aurait grondée, car sa femme le gouvernait entièrement » (Perrault, 1697/1983, p. 142). Cette femme domine son mari, impose sa volonté dans la sphère domestique et agit avec cruauté, ce qui fait d'elle une menace pour l'ordre patriarcal.

La belle-mère est punie symboliquement par l'humiliation finale : ses filles sont rejetées et Cendrillon, la bonne et la docile, accède au trône. Perrault n'accorde aucune rédemption à ces personnages, mais les condamne comme exemples de ce qu'une femme ne doit pas être : dominante, envieuse, ambitieuse. Comme le souligne Warner (1995), la marâtre est l'incarnation inversée de la mère idéale : son autorité, loin d'être constructive, est punitive et destructrice.

3.4.2. Ogre, sorcières et femmes dévoreuses

Dans *La Belle au bois dormant*, apparaît la figure de l'ogresse, mère du prince, qui prévoit de dévorer ses petits-enfants et sa belle-fille. Le récit se déroule dans une atmosphère de plus en plus sombre : « Elle ordonna qu'on préparât dans la grande salle une cuve pleine de crapauds, de vipères et de serpents, pour y jeter la reine et ses enfants » (Perrault, 1697/1983, p. 132). Cette femme n'est pas seulement puissante, elle est littéralement dévorante, cannibale, inhumaine.

Le corps de l'ogresse symbolise l'excès féminin : elle mange, détruit, hait, agit. Ce n'est pas un hasard si le conflit du conte ne se termine pas par le baiser du prince, mais par l'élimination de l'ogresse par ses propres subordonnés. La victoire n'est complète que lorsque le pouvoir féminin monstrueux a été neutralisé. Comme le soutient Zipes (2006), ces figures de sorcières et d'ogresses condensent les peurs collectives envers les femmes qui sortent du rôle maternel traditionnel, et sont systématiquement éliminées pour rétablir l'ordre.

3.4.3. Le pouvoir féminin et la menace symbolique

Il existe un schéma qui se répète sans cesse dans les contes de Perrault : chaque fois qu'une femme exerce un pouvoir en dehors du cadre accepté (le mariage ou la maternité), elle devient une figure monstrueuse. La possibilité qu'une femme ait du pouvoir n'est pas totalement niée, mais une condition claire lui est imposée : ce pouvoir doit être discret, subordonné, utile à l'ordre patriarcal. Dès qu'une femme commande, prend des décisions par elle-même ou exprime ses propres désirs, le conte la transforme en menace. Et cette menace doit être neutralisée, punie.

Parfois, la punition est physique, comme dans le cas des ogresses qui tentent de dévorer les enfants et sont finalement vaincues. D'autres fois, elle est symbolique, comme dans le cas des belles-mères autoritaires, qui finissent ridiculisées, écartées ou transformées en figures grotesques. Comme le souligne Ruth Bottigheimer (2009), le conte classique transforme les femmes puissantes en figures liminales : elles sont là parce que l'histoire en a besoin, mais elles ne sont pas présentées comme des modèles à suivre. Elles servent plutôt à faire admirer davantage les héroïnes soumises, patientes et obéissantes.

Cette logique narrative est profondément révélatrice. Elle nous dit qu'une femme ne peut être bonne que si elle est faible, passive, docile. Et que si elle ose être forte, alors elle est mauvaise. On construit ainsi une opposition binaire — bonne/mauvaise, soumise/puissante — qui limite énormément la possibilité d'imaginer des femmes complexes, contradictoires, humaines. Lire ces personnages d'un œil critique signifie précisément cela : leur rendre leur humanité, remettre en question la punition qu'elles reçoivent et revendiquer la possibilité pour une femme d'être forte sans être une méchante. Car toute forme de pouvoir féminin ne doit pas être crainte, et toute transgression ne mérite pas d'être punie.

3.5. Silence, absence et déni de la parole féminine

L'une des formes les plus insidieuses de contrôle exercé sur les personnages féminins dans les contes de Perrault est le déni systématique de leur voix. Le silence féminin, qu'il soit imposé ou naturalisé, n'est pas seulement une caractéristique récurrente, mais remplit également une fonction narrative et symbolique essentielle. Les femmes qui peuplent ces contes ont rarement leur propre discours ; lorsqu'elles parlent, leur voix est subordonnée à l'affection, à la gratitude ou à la supplication. La plupart du temps, leur rôle est d'être vues, interprétées ou sauvées par les personnages masculins. Cette suppression de la parole révèle la manière dont se configure une féminité qui n'est pas seulement passive dans l'action, mais aussi dans l'expression.

3.5.1. La Belle au bois dormant et le mot endormi

Dans *La Belle au bois dormant*, l'héroïne traverse tout le conte sans prononcer un seul mot. Le sortilège qui la condamne au sommeil symbolise également la fermeture de son discours : elle dort, elle n'agit pas et, surtout, elle ne parle pas. Le narrateur précise : « Elle dormit cent ans tout entiers, sans s'éveiller » (Perrault, 1697/1983, p. 129). Cette absence de voix fait d'elle non seulement un être inerte, mais aussi un objet que d'autres (les fées, le prince, le roi) manipulent. La princesse ne participe pas à son destin ; elle est conduite, observée et finalement réveillée par le baiser d'un homme, sans avoir dit un seul mot sur ce qu'elle désire ou craint.

Ce silence absolu ne peut être compris uniquement comme une caractéristique magique ou esthétique. Il représente une stratégie symbolique qui élimine toute possibilité d'action.

Comme le souligne Warner (1995), la princesse endormie est l'archétype de la féminité muette : belle, désirable et complètement silencieuse. Son histoire n'est pas la sienne, mais celle de ceux qui l'entourent.

3.5.2. Le murmure et la soumission dans Cendrillon

Bien que *Cendrillon* ait quelques interventions verbales, sa voix est soigneusement limitée. Elle parle à sa fée marraine ou au prince, mais toujours dans des contextes où son discours est fonctionnel à son rôle de jeune fille modeste et reconnaissante. Elle ne questionne pas, n'exige pas, ne discute pas. Son langage est conforme aux attentes d'une vertu silencieuse et contenue. En fait, son plus grand mérite est de ne pas se plaindre, comme le montre cette phrase : « Elle souffrait tout avec patience » (Perrault, 1697/1983, p. 142).

Les paroles de Cendrillon, lorsqu'elles apparaissent, sont empreintes de douceur, et non de critique. Et dans de nombreux moments décisifs, elle ne parle même pas : c'est la fée qui intervient, ou la pantoufle de verre qui parle à sa place. Comme l'analyse Bottigheimer (2009), ce remplacement de la voix féminine par des objets ou des agents externes est une manière symbolique de réduire au silence sa capacité à se définir elle-même. La chaussure, petite, délicate et passive, devient une métaphore de ce que doit être son discours : ajusté, unique et sans faille.

3.5.3. La parole comme privilège masculin

Dans tous ces récits, la voix narrative est également masculine, omnisciente, moralisatrice. Le narrateur ne se contente pas de raconter l'histoire : il l'interprète, la juge et, surtout, parle au nom des personnages. Les femmes, bien que protagonistes, n'ont pas la possibilité de raconter leur version des faits. Cette

absence de perspective féminine renforce l'idée que la femme ne doit pas parler, mais être parlée.

Cela se manifeste clairement dans les morales, toujours rédigées par Perrault lui-même, qui, à la fin de chaque conte, offre un enseignement explicite. Dans *Le Petit Chaperon Rouge*, par exemple, le narrateur conclut par un avertissement aux jeunes filles qui l'écoutent : « On voit ici que de jeunes enfants, surtout de jolies filles, font mal d'écouter toute sorte de gens... » (Perrault, 1697/1983, p. 121). La morale ne découle pas d'une réflexion de la protagoniste, mais d'une voix extérieure qui la transforme en exemple. Il n'y a pas de dialogue, seulement une instruction. La jeune fille a été réduite à une leçon.

3.5.4. Revendiquer le droit de parole

Lorsque l'on lit les contes de Perrault d'un œil critique, le silence des personnages féminins cesse d'être un simple détail narratif pour devenir un geste profondément symbolique. Le fait que les femmes ne parlent pas, n'expriment pas leur opinion, ne racontent pas leur propre histoire, est également une forme de violence. Leur refuser la parole, c'est leur refuser le droit d'exister en tant que sujets à part entière. Dans ces contes, les protagonistes se définissent par leur obéissance, leur discrétion, leur gratitude. Il n'y a pas de place pour le désaccord, la colère ou le doute. Et encore moins pour s'exprimer.

C'est pourquoi il est si important de se demander aujourd'hui qui a le droit de raconter, d'interpréter, d'avoir le dernier mot dans ces histoires. Au cours des dernières décennies, de nombreuses relectures féministes ont choisi de commencer précisément par là : redonner la parole aux protagonistes. Des autrices telles qu'Angela Carter, par exemple, ont réimaginé ces contes de l'intérieur, leur donnant une tournure qui ne nie pas leur passé, mais qui lui donne un nouveau sens. Dans ces versions, Cendrillon n'attend plus en silence, mais prend des décisions. La Belle au bois dormant n'est pas réveillée par un autre, mais se réveille d'elle-même. Et le Petit Chaperon rouge ne se tait plus devant le loup : elle lui répond, le défie, l'affronte.

Ces réécritures ne sont pas seulement des adaptations créatives : elles sont des formes de résistance. Car réduire une femme au silence dans un conte n'est pas une question de style, c'est une prise de position. Face à des siècles de récits qui ont effacé, domestiqué ou puni les voix féminines, la lecture critique a une tâche claire : écouter ce qui n'a pas été dit, imaginer ce qui aurait pu être dit et rendre le pouvoir de la parole à celles à qui il a été refusé.

3.6. Entre idéalisation et monstruosité : les dualités féminines en tension

Dans les contes de Perrault, les figures féminines sont construites à partir d'oppositions extrêmes et rigides. D'un côté, il y a les jeunes filles belles, pures et obéissantes ; de l'autre, les femmes cruelles, laides ou transgressives. Cette polarisation définit non seulement les rôles possibles dans l'univers du conte, mais reflète également une vision binaire du genre : la femme ne peut être qu'ange ou sorcière, vierge ou monstre, récompense ou punition. Il n'y a pas de place pour l'ambiguïté ou la complexité identitaire.

3.6.1. L'idéal féminin : beauté, vertu et passivité

Le modèle féminin idéal dans les contes de Perrault est celui qui combine beauté physique, soumission émotionnelle et passivité absolue. Dans *Cendrillon*, par exemple, l'héroïne est admirée pour sa douceur, sa souffrance silencieuse et sa soumission : « Cendrillon, quoiqu'elle fût mal vêtue, était cent fois plus belle que ses sœurs... sa beauté n'était pas tant dans ses habits que dans la douceur et la bonté de son âme » (Perrault, 1697/1983, p. 143). La vertu se manifeste donc dans la capacité à accepter l'injustice sans se plaindre, et sa récompense vient de l'extérieur, sous la forme d'un mariage royal.

De même, dans *La Belle au bois dormant*, la princesse endormie représente la forme la plus radicale de passivité féminine : elle dort cent ans sans rien dire ni faire, jusqu'à ce qu'elle soit réveillée par un prince. « Elle dormit cent ans tout entiers, sans s'éveiller » (Perrault, 1697/1983, p. 129). Son mérite est de ne pas être intervenue, sa pureté réside dans son inaction. Ce modèle élève la passivité au rang de vertu suprême et véhicule l'idée que la meilleure femme est celle qui n'agit pas, ne décide pas et ne parle pas.

3.6.2. La femme monstrueuse : l'autre facette de l'archétype

À l'opposé, on trouve des figures telles que la marâtre de *Cendrillon*, cruelle et dominatrice, qui abuse de son pouvoir domestique : « Elle la faisait coucher dans un galetas sur la paille, pendant que ses sœurs dormaient dans de belles chambres » (Perrault, 1697/1983, p. 142). La mère non biologique qui ne protège pas, mais rivalise, incarne un renversement symbolique du rôle maternel, ce qui la rend monstrueuse.

La mégère de *La Belle au bois dormant* pousse cette monstruosité à l'extrême. Non seulement elle n'aime pas ses petits-enfants, mais elle prévoit de les dévorer : « Elle commanda qu'on préparât dans la grande salle une cuve pleine de crapauds, de vipères et de serpents pour y jeter la reine et ses enfants » (Perrault, 1697/1983, p. 132). Cette démesure physique et symbolique la place hors de l'ordre humain. Son pouvoir est illégitime car elle ne protège pas, elle détruit.

Même l'héroïne de *La Barbe Bleue*, lorsqu'elle fait preuve d'une curiosité autonome, est menacée de mort. La transgression de la norme, même minime, rend

la femme suspecte. La punition de Barbe Bleue est déclenchée lorsque sa femme désobéit : « Il était bien aisé à cette femme curieuse de désobéir à son mari » (Perrault, 1697/1983, p. 135). Le monstrueux n'est plus un attribut physique, mais une conséquence du désir de savoir ou d'agir.

3.6.3. La logique binaire et ses effets

Ce système d'oppositions empêche la représentation de femmes complexes. Il n'y a pas de personnages féminins qui soient à la fois forts et compatissants, intelligents et désireux, maternels et autonomes. La logique narrative perraultienne oblige à choisir entre la pureté récompensée et l'autonomie punie. Selon Zipes (2006), les contes de fées traditionnels « fonctionnent comme un mécanisme de simplification des genres, où les femmes ne peuvent être que des saintes ou des démons » (p. 88).

De plus, cette structure symbolique renforce l'association entre beauté et bonté. Les femmes bonnes sont invariablement belles ; les mauvaises, laides ou difformes. Le texte le montre clairement à plusieurs reprises, comme dans la description des demi-sœurs de *Cendrillon*, qui sont belles de visage mais cruelles de cœur, et dont la vanité finit par être punie : « Elles étaient jolies, mais d'un orgueil insupportable » (Perrault, 1697/1983, p. 141). Cette dichotomie enseigne que l'apparence reflète la moralité, naturalisant ainsi la discrimination esthétique et la violence symbolique à l'égard de la différence.

3.6.4. Vers une réappropriation de l'ambivalence

Une lecture critique de ces contes permet de remettre en question cette structure dichotomique. Pourquoi la princesse ne peut-elle pas se tromper sans être diabolisée ? Pourquoi la belle-mère ne peut-elle pas être vulnérable ? La littérature contemporaine a commencé à apporter des réponses à ces questions, en réimaginant les personnages féminins dans une perspective ambivalente et humanisée.

Dans les réécritures féministes, les femmes ne sont plus seulement considérées comme des mères ou des sorcières, mais comme des sujets à part entière, contradictoires et en conflit. Ainsi, la jeune fille n'est plus récompensée pour son silence, mais pour sa résilience ; la sorcière n'est plus punie pour son désir, mais revendiquée comme une figure de pouvoir ancestral. Cette réappropriation rompt avec la logique binaire de Perrault et propose un nouveau récit où le féminin n'est pas réduit à des extrêmes moraux, mais se construit comme une expérience complexe.

3.7. Réflexion critique : ce que les contes nous disent encore aujourd'hui sur les femmes

Après toute l'analyse effectuée sur les figures féminines dans les contes de Charles Perrault, il est impossible de ne pas voir à quel point ces histoires ont contribué à établir un modèle normatif du rôle de la femme dans la culture occidentale. Il ne s'agit pas seulement d'anciens récits reflétant une mentalité passée : il s'agit de récits qui ont façonné, pendant des siècles, l'imaginaire collectif sur ce que « doit » être une femme. Des princesses qui attendent, des belles-mères méchantes simplement parce qu'elles ont le pouvoir, des petites filles punies pour leur curiosité ou leur désir... tous ces archétypes ont survécu au passage du temps et sont toujours présents, plus ou moins camouflés, dans la littérature, le cinéma et les produits culturels consommés aujourd'hui par des millions d'enfants.

Perrault, sans doute sans le vouloir, a codifié dans ses contes un système de représentation féminine où l'idéal est d'être belle, silencieuse et obéissante. Comme nous l'avons vu dans *Cendrillon*, la vertu consiste à souffrir sans se plaindre : « Elle souffrait tout avec patience » (Perrault, 1697/1983, p.142). Dans *La Belle au bois dormant*, la solution est de disparaître pendant cent ans. Et dans *Le Petit Chaperon Rouge*, il suffit de s'écarter un peu du chemin pour finir dévorée. La princesse idéale n'agit pas : elle attend. Elle ne crie pas : elle sourit. Elle ne choisit pas : elle accepte.

Mais une lecture féministe contemporaine ne peut se limiter à la dénonciation. Elle peut aussi chercher, entre les lignes, ces petites fissures où apparaissent la contradiction, la résistance, la possibilité d'une autre lecture. La femme de *La Barbe Bleue*, par exemple, n'est pas seulement une désobéissante condamnée : c'est aussi une femme qui ose regarder ce qui lui est interdit. La princesse de *Peau d'âne* n'est pas seulement une victime : c'est quelqu'un qui invente une stratégie pour se sauver, même si elle doit se cacher sous une peau. Ces ambivalences ouvrent la voie à une réinterprétation.

Et c'est précisément ce qu'ont fait de nombreuses autrices contemporaines. À travers des réécritures littéraires, des contes modernes pour enfants ou des adaptations cinématographiques, elles ont redonné la parole aux protagonistes. Dans certaines versions, le Petit Chaperon rouge n'est pas dévorée, mais affronte le loup et lui répond. Cendrillon n'attend plus le prince, mais décide de partir. La Belle au bois dormant ne dort pas passivement : elle rêve, pense et se réveille d'elle-même. Ces nouvelles versions ne nient pas le passé, mais le confrontent. Elles lisent différemment ce qui nous a été présenté comme inévitable.

Ainsi, les contes de Perrault restent profondément actuels. Non pas parce qu'ils continuent à transmettre les valeurs qu'il prônait, mais parce qu'ils nous permettent de voir comment se sont construites bon nombre des idées que nous continuons aujourd'hui à véhiculer sur ce que signifie « être une femme ». Ils nous donnent également l'occasion d'imaginer d'autres façons de raconter, de penser, de

représenter. Si pendant des siècles, ces contes ont appris aux filles à être douces, soumises et silencieuses, peut-être peuvent-ils aujourd'hui les aider à être courageuses, critiques et libres.

Le passage du récit traditionnel aux réinterprétations féministes marque une transition essentielle. Il ne s'agit plus seulement de revoir les modèles d'autrefois, mais de proposer activement ceux que nous voulons pour aujourd'hui. Et dans ce processus, le conte reste un outil puissant : pour éduquer, pour imaginer, pour transformer.

4. Perrault aujourd'hui : adaptations, réécritures et réinterprétations

4.1. Du texte à l'écran : Perrault au cinéma

La relation entre les contes de Perrault et le cinéma est longue et complexe. Depuis les débuts du cinéma muet jusqu'aux grandes productions d'animation hollywoodiennes, ces histoires ont été transformées, adoucies et souvent édulcorées pour s'adapter au public contemporain. Le cas le plus emblématique est sans doute Cendrillon (1950) de Walt Disney, qui reprend la version de Perrault mais supprime des aspects clés du récit original, tels que le rôle de la marraine ou les avertissements moraux finaux. À la place, le film présente une héroïne soumise qui attend patiemment sa récompense, réaffirmant ainsi le modèle de la vertu passive. Ce type d'adaptations a contribué à consolider les stéréotypes de genre qui, bien que présents chez Perrault, sont accentués dans leur passage au langage visuel. Comme l'affirme Warner (1995), le cinéma « a transformé les contes en miroirs des valeurs dominantes, plutôt qu'en espaces d'ambiguïté et de transgression » (p. 201). La magie de l'animation n'a toutefois pas complètement effacé les traces du texte original : dans de nombreux cas, les symboles, les objets enchantés et les rituels de transformation sont toujours présents, mais ils perdent leur dimension critique ou ambivalente. Plus récemment, le cinéma contemporain a exploré des versions plus sombres ou féministes de ces contes. Des films comme La Belle au bois dormant (1959) ont trouvé un contrepoint dans des réinterprétations telles que Maléfique (2014), qui inverse les rôles traditionnels et donne la parole à des personnages féminins auparavant réduits au silence. Le cinéma reste donc un champ de bataille symbolique où les contes de Perrault sont réécrits en fonction des tensions culturelles du moment. Comme le souligne Bacchilega (2013), « le conte populaire ne meurt pas dans le texte ; il se réincarne à chaque nouvelle adaptation » (p. 15).

4.2. Représentations contemporaines du corps féminin

L'une des transformations les plus significatives dans les adaptations modernes des contes de Perrault concerne la manière dont le corps féminin est représenté. Dans les versions originales, le corps de la femme est souvent un

territoire passif, enfermé dans des symboles de beauté, d'obéissance ou de punition. Pensons, par exemple, à La Belle au bois dormant, dont le corps est littéralement endormi, suspendu dans le temps, attendant d'être réveillé par un baiser masculin. Ou encore Cendrillon, dont le pied devient le seul critère de reconnaissance et d'accès à l'amour. Les relectures féministes ont remis en question cette passivité corporelle, proposant des corps féminins actifs, désireux, voire monstrueux ou abjects. Angela Carter, dans *The Bloody Chamber* (1979), réécrit Barbe-Bleue pour montrer une protagoniste qui non seulement désire, mais agit et pense. Le corps n'est plus seulement un objet de désir ou de contrôle, mais aussi un espace de connaissance. Dans sa version, la jeune protagoniste affirme : « Je savais que j'étais en danger, mais je voulais savoir » (Carter, 1979, p. 21).

Dans des œuvres telles que *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb (2012), le corps féminin n'est plus un symbole de fragilité, mais d'intelligence et de résistance. L'héroïne négocie avec le danger, observe, décide. Le corps devient ainsi un lieu de pouvoir, et non plus de punition. Selon Warner (1995), « les nouvelles héroïnes ne cachent pas leur corps, elles le revendiquent comme source d'identité et de force symbolique » (p. 244).

Dans la culture visuelle contemporaine, des jeux vidéo aux séries télévisées telles que *Once Upon a Time*, les corps féminins ne sont plus présentés exclusivement comme beaux ou dignes d'être sauvés, mais comme capables de lutter, de souffrir, de choisir. Cette réappropriation du corps dans l'espace narratif rompt avec des siècles de représentation passive et ouvre de nouvelles possibilités pour la construction de l'identité féminine. Ces transformations ne sont pas innocentes : elles répondent à un besoin urgent de redonner un sens au féminin dans un contexte de lutte pour l'égalité. Le corps n'est plus seulement une surface sur laquelle s'écrit l'histoire, mais le point de départ pour la réécriture de l'intérieur. Et cela, en soi, est déjà une révolution symbolique.

4.3. Réécritures littéraires féministes : d'Angela Carter à la littérature francophone contemporaine

Au cours des dernières décennies, de nombreuses autrices ont décidé de revenir sur les contes classiques, non pas pour les répéter, mais pour les réécrire dans une perspective critique, féministe et souvent subversive. Ce geste de réappropriation n'est pas anodin : il s'agit de se disputer un territoire symbolique qui, pendant des siècles, a transmis des modèles restrictifs de féminité. Les réécritures féministes ne nient pas les récits originaux, mais les tendent, les inversent, les remettent en question. Et ce faisant, elles ouvrent une brèche puissante : la possibilité d'imaginer d'autres corps, d'autres désirs, d'autres voix.

L'une des pionnières les plus influentes dans ce domaine a été Angela Carter, dont l'œuvre *The Bloody Chamber* (1979) marque un avant et un après dans la réinterprétation du conte de fées. Dans ce recueil, Carter revisite des histoires telles que *Barbe bleue*, *Le Petit Chaperon rouge* ou *La Belle et la Bête*, mais elle le fait dans un style baroque, sensuel et profondément politique. Dans sa version de *La Barbe bleue*, le personnage principal n'est plus une jeune femme naïve qui tombe dans le piège d'un mari monstrueux, mais une femme qui désire, qui observe, qui agit. La curiosité féminine, loin d'être punie comme chez Perrault (« la curiosité, malgré tous ses attraits, coûte souvent bien des repentirs », Perrault, 1697/1983, p. 174), devient un outil de connaissance de soi. La désobéissance n'est plus un péché, mais une forme de survie et d'émancipation.

Le récit de Carter démantèle les oppositions traditionnelles du conte : le beau et le terrible, le féminin et le monstrueux, la punition et le désir. Comme l'affirme l'auteure elle-même, « les contes de fées sont la mythologie de l'enfance » (cité dans Warner, 1995, p. 261), mais cette mythologie peut et doit être transformée. Son écriture propose une féminité ambiguë, sensuelle, courageuse, où le corps féminin cesse d'être un objet passif pour devenir un espace d'expérience et de pouvoir.

Dans le monde francophone, de nombreuses autrices contemporaines ont également repris l'héritage de Perrault pour le reformuler à partir de clés actuelles. Amélie Nothomb, dans son roman *Barbe bleue* (2012), réécrit le conte comme un duel intellectuel entre une jeune femme rationnelle, cultivée et sceptique, et un homme séducteur, esthète et dominateur. La protagoniste ne se contente pas de résister, elle démantèle le mythe de l'intérieur. Elle affronte la logique patriarcale du secret, de la peur et de la possession avec lucidité et humour. Nothomb subvertit ainsi le cœur du conte : la transgression n'est pas punie, mais se révèle comme une forme de révélation critique.

Une autre figure marquante est Marie Ndiaye, dont les romans, bien qu'ils ne se présentent pas comme des réécritures explicites de contes de fées, sont imprégnés d'un imaginaire fabuleux, troublant et profondément symbolique. Dans *Trois femmes puissantes* (2009), les protagonistes féminines sont confrontées à des relations de pouvoir complexes, à l'exil, au racisme et à la violence structurelle, le tout dans une écriture dense et onirique. L'histoire ne se déroule plus dans un château enchanté, mais dans des espaces tout aussi oppressants où les femmes doivent se réinventer, résister, se raconter. Ndiaye reprend l'écho de *Peau d'âne*, *Cendrillon* ou *La Belle au bois dormant*, mais le transpose dans des corps contemporains, traversés par l'histoire, le traumatisme et le désir.

On peut également citer Muriel Barbery, autrice de *Une rose seule* (2020), où le voyage de la protagoniste au Japon après la mort de son père prend des allures de conte moderne. Bien qu'il n'y ait pas de réécriture directe de Perrault, la structure symbolique d'initiation, de découverte et de transformation est très présente. La protagoniste, comme tant d'héroïnes de contes, commence le récit sans savoir qui

elle est ni ce qu'elle désire. Et à travers l'expérience — parfois douloureuse, toujours révélatrice — elle trouve sa voix.

Ce geste de réécriture du conte ne se limite pas à changer la fin ou à remplacer le héros par une femme. Il implique de démanteler toute la logique narrative patriarcale : briser la linéarité, introduire l'ambiguïté, multiplier les perspectives. Les autrices féministes ne transforment pas seulement les protagonistes, elles transforment aussi le langage. Elles introduisent des silences qui en disent plus que mille mots. Elles jouent avec le temps. Elles laissent des questions sans réponse. Et ce faisant, elles rompent avec le didactisme moral des contes traditionnels pour ouvrir une littérature qui interpelle, dérange et émancipe.

De même, nombre de ces œuvres contemporaines récupèrent des éléments symboliques qui, chez Perrault, étaient des outils de contrôle, pour en faire des emblèmes de libération. La peau d'âne, par exemple, n'est plus seulement un déguisement honteux, mais une forme de dissimulation stratégique, une seconde peau qui protège. La bague qui s'adapte parfaitement ne représente plus la soumission au désir masculin, mais le droit de choisir. Le corps, au lieu d'être l'objet d'un jugement, devient un espace de désir, de mémoire, de parole.

Ce type de réécriture a permis à de nouvelles générations de lectrices – et aussi de lecteurs – de se reconnaître dans ces contes. Non pas comme une reproduction automatique des rôles, mais comme une invitation à les remettre en question. Car, comme le souligne Warner (1995), « les nouvelles héroïnes ne sont pas de simples inversions des anciennes ; elles incarnent une complexité qui défie les catégories binaires » (p. 244). Il ne s'agit plus d'être un ange ou une sorcière, belle ou monstrueuse. Il s'agit d'être multiple, contradictoire, libre.

Ces narratrices contemporaines ne cherchent pas à corriger Perrault par ressentiment, mais par nécessité d'imaginer d'autres futurs. En réécrivant les contes, elles réécrivent le monde. Elles le font avec humour, ironie et désir. Et par ce geste à la fois littéraire et politique, elles redonnent au conte sa fonction la plus profonde : celle d'être un espace symbolique où l'impossible devient pensable. Et peut-être possible.

4.4. Réinventer les contes à l'écran : récits audiovisuels et numériques

Au XXI^e siècle, les contes de fées ont quitté les pages imprimées pour s'installer sur les écrans. Il ne s'agit plus seulement de lire, mais aussi de regarder, d'écouter, d'interagir. Les récits audiovisuels et numériques ont pris une place centrale dans la réécriture des contes classiques, en particulier ceux de Charles Perrault, proposant des versions où les femmes ne sont plus des figurantes passives, mais deviennent les protagonistes de leurs histoires.

Un exemple paradigmatique est *Maléfique* (Disney, 2014). Ce film réinterprète la figure traditionnelle de la méchante sorcière de *La Belle au bois dormant* et en fait le personnage principal. Elle n'est plus la fée furieuse et vengeresse qui jette un sort sans raison, comme dans le texte original de Perrault : « La fée, en colère de n'avoir pas été invitée, jeta un sort affreux à l'enfant » (Perrault, 1983, p. 176). À sa place, nous trouvons une femme trahie par le pouvoir masculin, qui transforme sa douleur en force et reconstruit son lien avec la princesse à partir de l'empathie et de l'affection. Ce renversement de point de vue, selon Harrington (2015), « ouvre la voie à une lecture plus nuancée du mal, en explorant ses racines émotionnelles et politiques » (p. 211).

Dans un registre plus choral et sérialisé, *Once Upon a Time* (ABC, 2011-2018) reformule les contes classiques dans un récit fragmenté et complexe où les personnages féminins ne sont plus des stéréotypes, mais des sujets multidimensionnels. Blanche-Neige brandit un arc et se bat pour son royaume ; le Petit Chaperon rouge est aussi le loup ; Belle, au lieu de se résigner, raisonne et défie la violence. Chaque épisode de la série semble construit comme un palimpseste qui récupère, questionne et réinvente les structures narratives des contes patriarcaux. Comme le souligne Harrington (2015), « la série déconstruit les archétypes féminins en révélant leurs failles et en leur offrant des alternatives narratives » (p. 203).

À cette vague réinterprétative s'ajoutent les plateformes numériques, telles que YouTube, Instagram et TikTok, où des créatrices anonymes ou indépendantes réinterprètent des scènes, réinventent des personnages et vont même jusqu'à satiriser les intrigues originales. Dans ces espaces, le conte cesse d'être un héritage intouchable pour devenir un terrain de jeu créatif. Bacchilega (2013) soutient que « les relectures numériques permettent une reprise du conte par des voix marginalisées, qui défient les normes culturelles dominantes » (p. 129), et c'est ce qui se produit lorsqu'une jeune femme afro-descendante incarne Cendrillon dans une animation amateur, ou lorsque le conte de Barbe Bleue est réécrit dans une perspective queer.

Les jeux vidéo se sont également joints à cette transformation du conte de fées. Dans *Child of Light* (Ubisoft, 2014), l'héroïne, Aurora, n'est pas une princesse qui attend un baiser salvateur, mais une petite fille qui voyage à travers des mondes oniriques pour retrouver sa mère. La beauté visuelle du jeu est chargée de symbolisme, et le voyage d'Aurora devient un processus de deuil, de prise de conscience et de croissance personnelle. Il ne s'agit pas seulement de sauver un royaume, mais d'affronter sa propre douleur. Dans *Gris* (Nomada Studio, 2018), le voyage ne comporte pas un seul dialogue, mais chaque pas de l'héroïne parle de deuil, de résilience et de quête de sens. Le corps féminin n'est plus le lieu de la punition ou de la passivité, mais le moyen même de la transformation.

Le plus intéressant dans ces adaptations contemporaines est qu'elles ne cherchent pas simplement à « actualiser » les contes, mais qu'elles les ouvrent à de nouvelles questions. Que se passe-t-il si la princesse décide de ne pas pardonner ? Et si la sorcière est en réalité une femme qui a dit non ? Que se passe-t-il lorsque les corps qui racontent ne correspondent plus au canon ? Ces œuvres permettent d'imaginer d'autres fins, d'autres héroïnes. Comme l'affirme Zipes (2012), « le conte est un espace mouvant, capable d'absorber les transformations culturelles les plus profondes » (p. 88).

En définitive, l'espace audiovisuel et numérique a joué un rôle clé dans la démocratisation des relectures féministes de Perrault. Grâce à la multiplication des voix, des styles et des plateformes, il existe aujourd'hui mille façons d'être le Petit Chaperon rouge, d'être une fée, d'être une sorcière ou de n'être aucune d'entre elles. Les contes ne sont plus gravés dans le marbre. Ils sont désormais réécrits à coups de clics, de scripts et de manettes. Et dans ce geste profondément politique et créatif, les femmes ne se réapproprient pas seulement le récit, elles le transforment à partir de leurs corps, de leurs désirs et de leurs luttes.

4.5. Fonction pédagogique et culturelle des nouvelles adaptations

Dans le contexte actuel, les nouvelles versions des contes de fées ne sont plus de simples produits de divertissement, mais sont devenues des outils culturels et pédagogiques dotés d'un potentiel transformateur. Les réécritures contemporaines des contes de Perrault remettent non seulement en question les archétypes traditionnels, mais invitent également à réfléchir à des questions urgentes telles que l'égalité des sexes, la liberté individuelle, la représentation des corps divers ou le droit à la parole des groupes historiquement réduits au silence.

Ce tournant pédagogique s'observe, par exemple, dans l'intégration croissante de contes réinventés dans les programmes scolaires d'éducation à l'égalité. Dans de nombreux pays européens, des livres pour enfants proposant des versions alternatives de *Cendrillon* ou du *Petit Chaperon rouge* ont été intégrés, mettant en scène des filles qui n'attendent pas d'être sauvées, mais qui agissent, décident et se trompent par elles-mêmes. Ces récits permettent de susciter des débats en classe sur les stéréotypes de genre et proposent de nouvelles façons de comprendre l'empathie, le courage ou l'amour.

De même, on commence à prendre conscience de l'impact des contes classiques sur la formation de l'identité. Pendant des décennies, des millions de petites filles ont appris qu'elles devaient être belles, soumises et modestes pour être acceptées, comme le suggère la description de Cendrillon : « sa beauté ne résidait pas tant dans ses vêtements que dans la douceur et la bonté de son âme » (Perrault, 1697/1983, p. 143). Mais cette douceur, dans les contes traditionnels, était

associée à la passivité. Les nouvelles adaptations rompent avec cette norme symbolique et proposent des modèles féminins actifs, autonomes, voire imparfaits.

En ce sens, le conte devient un espace de représentation, mais aussi de résistance. Dans des réécritures telles que *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité, l'héroïne ne se contente pas d'affronter le loup, elle le questionne, le défie, l'observe sans crainte. C'est elle qui a la parole. Il en va de même dans des versions audiovisuelles telles que *Frozen* (Disney, 2013), où l'amour romantique cède la place au lien entre sœurs et à l'autodétermination personnelle. Bien qu'il ne s'agisse pas d'adaptations directes de Perrault, elles s'inscrivent dans le même imaginaire et répondent aux mêmes archétypes qu'il a contribué à consolider.

Ce type de propositions a donné lieu à un mouvement plus large de redéfinition du conte comme outil éducatif. Il existe aujourd'hui des ateliers pour les enseignants qui analysent les messages des contes classiques d'un point de vue critique, ainsi que des collections éditoriales centrées sur la réécriture de contes du point de vue de filles diverses : racialisées, handicapées, non normatives, etc. Le conte n'éduque plus seulement à l'obéissance, mais aussi à la différence, à l'action, à l'écoute.

Même dans les musées et les bibliothèques, des expositions interactives ont été mises en place où les enfants peuvent réinventer la fin des contes traditionnels, imaginer d'autres protagonistes, donner la parole à des personnages qui ne parlaient pas dans le texte original. Ainsi, la petite fille endormie de *La Belle au bois dormant* peut se réveiller sans baiser. *Peau d'âne* peut retirer sa peau et dire ce qu'il ressent. Et *Barbe bleue*, loin d'imposer le silence, peut être confronté à un mot ferme qui n'a pas peur de savoir.

Tout cela montre que la fonction pédagogique du conte n'a pas disparu : elle s'est transformée. Ce qui était autrefois un outil de transmission des valeurs patriarcales peut aujourd'hui devenir un moyen de les repenser et de les démanteler. Comme le souligne Marina Warner (1995), « les contes de fées ne sont pas des fossiles du passé, mais des champs de bataille symboliques où se dispute le sens du présent » (p. 213). Lire, relire, raconter : ce sont des actes politiques. En particulier lorsqu'ils sont pratiqués à l'école, en famille ou dans la littérature enfantine.

Les adaptations contemporaines nous offrent donc non seulement de nouvelles héroïnes, mais aussi de nouvelles enfances. Des enfances qui ne sont plus obligées de se conformer à un modèle unique de féminité, comme la pantoufle de verre de *Cendrillon*, mais qui peuvent marcher de leurs propres pas. La clé pédagogique réside précisément là : offrir aux filles et aux garçons des récits où la diversité est célébrée, où le corps n'est ni une prison ni une monnaie d'échange, et où la voix féminine n'est pas seulement présente, mais aussi entendue et respectée.

En reprenant les contes de Perrault et en les soumettant à de nouvelles lectures, nous ne les renions pas. Nous les maintenons en vie. Car un conte qui ne se transforme pas meurt. Mais un conte qui est réécrit, remis en question et redonné un sens, a la capacité d'éduquer à la liberté. D'où sa valeur culturelle : non pas comme une relique, mais comme un outil critique. Non pas comme un canon immuable, mais comme une graine de changement.

4.6. Contes et féminisme contemporain : entre archives, résistance et discours

Ces dernières années, les contes de fées ont cessé d'être considérés comme de simples produits culturels du passé pour devenir un outil critique dans le discours féministe contemporain. Il ne s'agit plus seulement de réinterpréter *Cendrillon* ou *Le Petit Chaperon rouge*, mais de se demander pourquoi ces figures ont perduré, quelle place elles occupent dans l'éducation sentimentale des filles et comment elles peuvent être subverties à partir du langage même qui les a créées.

Le féminisme a trouvé dans les contes traditionnels une archive symbolique à partir de laquelle dénoncer la violence structurelle, mais aussi un terrain fertile pour imaginer d'autres formes de récit. De nombreuses militantes, écrivaines et pédagogues ont eu recours aux récits de Perrault pour mettre en évidence la manière dont les femmes ont été éduquées à l'attente, à l'obéissance, au silence. Et elles le font à partir de multiples disciplines : littérature, performance, philosophie, pédagogie, réseaux sociaux.

Aujourd'hui, il n'est pas rare de trouver des ateliers scolaires où *La Belle au bois dormant* est analysée sous l'angle du consentement, ou où l'on demande aux enfants si l'histoire serait différente si la princesse décidait de ne pas se marier. Ce type d'exercices ne cherche plus à répéter la leçon morale du conte original, mais à la démanteler. Le texte de Perrault, qui imposait autrefois un modèle, devient aujourd'hui un prétexte pour réfléchir à voix haute, discuter, imaginer.

De plus, les contes sont entrés dans le langage de la protestation. De nombreuses campagnes féministes ont utilisé des images de contes classiques pour mettre en évidence les inégalités entre les sexes. Le Petit Chaperon rouge ne marche plus naïvement vers le loup : elle porte une capuche rouge symbolisant sa colère. La belle-mère n'est plus seulement une sorcière : c'est une femme qui a été diabolisée pour avoir exercé un pouvoir. Même le baiser du prince n'est plus accepté comme un geste romantique, mais est remis en question comme un acte non consenti. Le conte devient ainsi un champ de bataille, un territoire symbolique où se négocient de nouvelles identités et de nouveaux droits.

Ce phénomène va au-delà du divertissement. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité de changer les récits qui façonnent notre expérience. Si pendant des siècles, les contes ont appris aux filles à être dociles, ils peuvent désormais leur apprendre à être libres. Mais pour cela, il faut les relire, les remettre en question, se les réapproprier. Revenir à Perrault non pas pour répéter son message, mais pour dialoguer avec lui, pour en contester le sens.

Dans ce contexte, il est particulièrement révélateur d'observer comment les jeunes créatrices, dont beaucoup sont actives sur les réseaux sociaux, produisent leurs propres récits. À travers des vidéos, des illustrations, des contes auto-édités ou des campagnes de sensibilisation, elles redonnent un sens aux personnages classiques avec un regard intersectionnel : on y voit des princesses racialisées, des fées queer, des ogresses gentilles, des filles courageuses qui disent « non ». La logique binaire du conte traditionnel est ainsi brisée et l'on mise sur une pédagogie de la diversité.

Pour toutes ces raisons, les contes de Perrault restent d'actualité. Mais pas pour ce qu'ils disaient alors, mais pour ce qu'ils nous permettent de dire aujourd'hui. Devenus matière vivante de réflexion et de création, ces récits continuent d'évoluer, de résister, de dialoguer. Et c'est peut-être là que réside leur véritable pouvoir : non pas dans l'imposition d'une seule façon d'être femme, mais dans l'ouverture à la possibilité d'en imaginer plusieurs.

Conclusions

Tout au long de ce travail, j'ai tenté de décrypter le rôle joué par les figures féminines dans les contes de Charles Perrault. Dans une approche symbolique et critique, j'ai abordé ces récits non pas comme des textes statiques ou purement enfantins, mais comme des constructions culturelles chargées de sens, capables de façonner l'imaginaire collectif et de perdurer, avec de multiples variations, jusqu'à nos jours.

Les contes de Perrault ne reflètent pas seulement les normes sociales de la France du XVII^e siècle, ils contribuent aussi activement à les légitimer. Comme nous l'avons vu, les corps féminins dans ces textes deviennent des territoires de surveillance, de désir et de contrôle. Les femmes qui apparaissent dans ses récits sont destinées à obéir, à attendre, à se taire. Ou, si elles s'écartent de ce scénario, elles sont punies, ridiculisées ou transformées en monstres. La curiosité, le désir, la parole : tout ce qui peut déstabiliser l'ordre patriarcal est censuré, symboliquement réprimé.

Cependant, l'analyse a également montré que ces contes sont pleins d'ambiguïtés. Sous la surface normative, des tensions, des contradictions et des gestes de résistance transparaissent. La jeune fille qui se cache sous une peau pour échapper à l'inceste, la femme qui ose regarder derrière la porte interdite, la petite fille qui parle à un loup. Toutes, bien que punies ou réduites au silence, révèlent une volonté d'agir, une possibilité latente de transformation. Écouter ces voix cachées a été pour moi une façon de lire non seulement les contes, mais aussi l'histoire qui les traverse.

De plus, le parcours à travers les adaptations modernes a montré que ces récits, loin d'être des reliques du passé, sont toujours vivants dans notre culture. Cinéma, littérature, jeux vidéo, réseaux sociaux : les contes sont constamment réécrits. Et dans ces réécritures, les femmes ne sont plus seulement des princesses endormies ou des victimes soumises. Elles sont des guerrières, des narratrices, des mères qui choisissent, des filles qui posent des questions. La pédagogie implicite dans les contes a changé de signe : on n'éduque plus à obéir, mais à imaginer d'autres voies possibles.

Il me semble particulièrement précieux de constater que les réécritures féministes ne nient pas l'héritage de Perrault, mais dialoguent avec lui, l'interrogent, l'enrichissent. En ce sens, ce travail n'a pas cherché à diaboliser l'auteur, mais à comprendre son œuvre dans toute sa complexité. Perrault n'est pas simplement un moraliste ; c'est aussi un écrivain conscient de son époque, qui a su recueillir l'imaginaire oral et le transformer en littérature cultivée, avec une efficacité symbolique qui perdure encore aujourd'hui.

Cette analyse m'a permis de mieux comprendre comment les récits sont construits, comment une idéologie est transmise à travers la fiction, et comment le langage littéraire peut être à la fois vecteur d'oppression et de libération. J'ai appris que tout texte comporte des lacunes, des marges, des espaces qui permettent d'autres lectures. Et que relire ces contes depuis le présent, depuis ma place de femme, de lectrice critique, d'étudiante en philologie, est un acte politique et nécessaire.

Car les contes – ceux que nous écoutons sans les remettre en question, ceux qu'on nous racontait quand nous étions petites, ceux que nous croyions innocents – ont des conséquences. Ils nous enseignent ce qui est désirable, ce qui est possible, ce qui est acceptable. Ils nous disent comment une bonne femme doit se comporter, ce qui est puni et ce qui est récompensé. Mais aussi, si nous les lisons avec un autre regard, ils nous donnent des outils pour démanteler ces structures. Pour imaginer d'autres récits. Pour raconter nos propres histoires.

C'est pourquoi je pense que le conte de fées reste un outil puissant. Non pas parce qu'il conserve sa forme originale, mais précisément parce qu'il peut changer. Il

peut s'adapter, se remettre en question, se réinventer. Et dans ce processus, il peut nous enseigner bien plus qu'une simple morale. Il peut nous apprendre à réfléchir, à douter, à résister.

En définitive, les contes de Perrault continuent de nous parler. Mais aujourd'hui, nous pouvons aussi leur répondre.

Bibliographie

- ✓ Bacchilega, C. (2013). *Fairy tales transformed? Twenty-first-century adaptations and the politics of wonder*. Wayne State University Press.
- ✓ Bottigheimer, R. B. (2009). *Fairy tales: A new history*. State University of New York Press.
- ✓ Carter, A. (1979). *The bloody chamber and other stories*. Gollancz.
- ✓ Collectif. (2018). *Des contes pour filles pas sages*. Éditions Talents Hauts.
- ✓ Favilli, E., & Cavallo, F. (2016). *Good night stories for rebel girls*. Timbuktu Labs.
- ✓ González, A. (2012). « La morale dans les contes de fées : de Perrault à Disney ». *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (248), 56–61.
- ✓ Harrington, E. (2015). *Once upon a time: Reimagining fairy tales for a contemporary audience*. Palgrave Macmillan.
- ✓ Marina, J. A. (2004). *La magie de lire*. Anagrama.
- ✓ Meyer, M. (2012). *Cinder*. Feiwel and Friends.
- ✓ Ndiaye, M. (2009). *Trois femmes puissantes*. Gallimard.
- ✓ Nothomb, A. (2012). *Barbe bleue*. Albin Michel.
- ✓ Perrault, C. (1983). *Contes de ma mère l'Oye / Cuentos de mamá ganso* (éd. bilingue, trad. B. de la Fuente). Alianza Editorial.
- ✓ Rodríguez Palomino, L. (2006). « Charles Perrault et l'invention du conte littéraire de fées ». *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, (2), 99–113.
- ✓ Tatar, M. (1992). *Off with their heads!: Fairy tales and the culture of childhood*. Princeton University Press.
- ✓ Warner, M. (1995). *From the beast to the blonde: On fairy tales and their tellers*. Vintage.
- ✓ Zipes, J. (2006). *Why fairy tales stick: The evolution and relevance of a genre*. Routledge.

- ✓ Zipes, J. (2012). *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre*. Princeton University Press.

Sites web consultés

- ✓ BBC News. (2020, 13 mars). *Why fairy tales are still so powerful*.
<https://www.bbc.com/culture/article/20200312-why-fairy-tales-are-still-so-powerful>
- ✓ Cultura Inquieta. (2022). *10 cuentos clásicos con un giro feminista*.
<https://culturainquieta.com/es/arte/literatura/item/18441-10-cuentos-clasicos-con-un-giro-feminista.html>
- ✓ Disney+. (2024). *Películas clásicas de princesas*.
<https://www.disneyplus.com/es-es/franchise/princesas-disney>
- ✓ La Vanguardia. (2023). *Angela Carter y la reescritura feminista del cuento de hadas*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/literatura/angela-carter>
- ✓ Once Upon a Time Wiki. (2024). *Once Upon a Time (Série TV)*.
https://onceuponatime.fandom.com/wiki/Main_Page
- ✓ La Criée. (s. f.). *L'art de conter et une histoire du conte - Correspondances*.
<https://www.theatre-lacriee.com/fr/correspondances/histoire-du-conte>