



Scrooge en famille. Lecture socialisée d'un rite fictionnel

CHELEBOURG Christian

Cultural Express, n°3, 2020, *Winter is coming* : que sont nos hivers depuis Jack London devenus ?

Pour citer cet article :

Christian Chelebourg, « Scrooge en famille. Lecture socialisée d'un rite fictionnel », *Cultural Express* [en ligne], n°3, 2020, « *Winter is coming* : que sont nos hivers depuis Jack London devenus ? », Matthieu Freyheit, Tanguy Wuillème (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://cultx-revue.com/article/lecture-socialisee-dun-rite-fictionnel>

Scrooge en famille

Lecture socialisée d'un rite fictionnel

Paru en 1843, adapté aussitôt sur les planches, porté à l'écran dès 1901 par Walter R. Booth sous le titre *Scrooge, or Marley's Ghost* puis en 1908 par les studios Essanay de Chicago¹, *A Christmas Carol. In Prose. Being a Ghost Story of Christmas* est si bien ancré dans le paysage fictionnel des pays anglo-saxons que ses adaptations pour le cinéma, la radio, la télévision, la comédie musicale, ses réécritures en dessin animé, en bande dessinée, même en jeu vidéo, sont presque aussi traditionnelles que le pudding du Réveillon². Pas de Noël sans Scrooge dans une culture dont le conte de Charles Dickens a contribué à cristalliser l'imaginaire des festivités de fin d'année. Pas ou peu d'icône de la jeunesse qui n'ait rejoué l'histoire édifiante d'Ebenezer Scrooge : si Scrooge McDuck, qui lui doit son nom et son avarice, a dû attendre 1983 pour endosser sa redingote dans *Mickey's Christmas Carol*, Mr Magoo l'avait fait en 1962 ; Daffy Duck leur a succédé en 2006 dans *Bah! Humduck*, Batman a fait de même en 2011 sous les pinceaux de Lee Bermejo. Bugs Bunny, les Muppets, les Flintstones, Beavis and Butt-Head, Barbie, les Schtroumpfs, Mr Men, Thomas and Friends³ ont tous donné leur version de l'histoire. Des séries à succès comme *The Six Million Dollar Man*, *Roswell* ou *Dr Who* la revisitent⁴ ; et, à défaut, il arrive que la communauté des spectateurs se charge d'y remédier via les fanfictions, comme dans le cas de *Buffy the Vampire Slayer*⁵, *The Big Bang Theory*⁶ ou *SpongeBob SquarePants*⁷. C'est donc bien à une demande de Scrooge que répond l'industrie culturelle.

Ce mode de dispersion d'un récit fondateur dans une myriade de réécritures n'est pas rare dans les productions à destination de la jeunesse. Il importe de comprendre aussi bien le mécanisme que la fonction et le sens du phénomène.

Rituelité

Scrooged, de Richard Donner, met au jour par sa dimension métافictionnelle et parodique les enjeux des habituels programmes télévisés de Noël, dont le clou n'est autre que l'adaptation du conte de Dickens. Bill Murray y incarne Francis Xavier "Frank" Cross, l'odieux directeur de la chaîne IBC, dont le nom suggère une caricature de NBC ou d'ABC, deux des principaux networks américains. À l'ouverture, il visionne avec son staff les bandes-annonces pour le 24 décembre. *Scrooge* y est présenté par un vieillard en robe de chambre, lisant Dickens devant un feu de bois. Une voix off promet un show retransmis en direct, par satellite, de New-York, Bethleem, Helsinki, Berlin Ouest et la Grande Barrière de Corail. Les stéréotypes accumulés en quarante-cinq secondes de promotion font tomber sur ses collaborateurs les foudres de Frank Cross. Peu lui importe que le spot ait déjà prouvé son efficacité. Lui veut une stratégie plus agressive pour imposer un programme qui lui a coûté quarante millions de dollars. Les spectateurs, assène-t-il, « doivent être trop effrayés pour le rater ! Trop terrifiés⁸ ! » Il jouera sur la peur de la pollution, des drogues, du terrorisme, des tueurs qui sévissent au hasard sur les autoroutes, même de la bombe atomique, pour les convaincre qu'ils doivent, au péril de leur vie, regarder son *Scrooge*. La vie est violente, le quotidien est dangereux, regardez plutôt la télévision ! Tel est en substance l'argument qu'il défend.

La scène rebondit avec humour sur le procès ordinaire du petit écran en opium du peuple, agent de l'impérialisme américain⁹. C'est le « village planétaire¹⁰ » de McLuhan qu'évoque ici l'inventaire des lieux de retransmission : un village sous contrôle de l'Oncle Sam. La charge de Richard Donner contre la télévision est révélatrice de la fonction reconnue

au spectacle dont on discute la promotion. En prenant à contrepied les habitudes des téléspectateurs, en dénonçant les clichés amassés par son équipe, Frank Cross souligne la ritournelle du show qu'il a produit. Richard Donner dénonce aussi bien le conformisme des commerciaux d'IBC que l'odieuse racolage d'un producteur sans scrupule. Si les uns ne savent que ressasser des recettes éculées, l'autre trahit délibérément l'esprit du conte. Il le reconnaîtra d'ailleurs sans ambages : sa publicité n'a rien à voir avec *Scrooge*. Le point commun de ces deux formes de fourvoiement, c'est qu'elles circonviennent à un double impératif de fidélité et de renouvellement par lequel la réécriture se rapproche « de l'attitude rituelle en situation de négociation avec une altérité terrifiante¹¹ ». Le rite, en effet, répond à une double contrainte : sur le plan de l'éthologie, il est répétition d'une solution déjà éprouvée, d'un geste qui a fait par le passé la preuve de son efficacité, et il est adaptation à la situation présente. Les cadres d'IBC s'en tiennent à la première de ces caractéristiques ; Frank Cross ne jure que par la seconde. Les uns comme l'autre désacralisent le rituel en ne l'accomplissant qu'à demi.

Pour expliquer le rayonnement de gestes savantes comme celles d'Antigone, de Dom Juan ou de Faust, le comparatisme a élaboré la notion de *mythe littéraire*. On peut être tenté de l'étendre, dans le champ des fictions de jeunesse, à une œuvre comme *A Christmas Carol*. Scrooge n'est pas moins connu que Tristan ou Robinson¹² et il n'a rien à leur envier en nombre de reprises¹³. Sa nuit hantée passerait sans difficulté les tests de saturation symbolique, de formalisation structurale et d'éclairage métaphysique¹⁴. Le rapprochement, toutefois, n'en serait pas moins une construction intellectuelle sujette à caution¹⁵. Ce qui caractérise avant tout un texte comme celui de Dickens, ce n'est pas une vaine analogie avec le corpus de la mythologie gréco-latine ou même chrétienne, c'est l'usage rituel dont il fait l'objet dans l'industrie culturelle. Plutôt que de mythe littéraire, mieux vaut donc parler de rite littéraire pour qualifier ce type d'œuvre, et même de *rite fictionnel*, puisque la postérité médiatique de telles œuvres échappe au seul domaine de la littérature.

« Le rite socialise et identifie, fait sens et rend intelligible. Il rassure ou renforce le sujet et lui permet de relever le défi du présent¹⁶ », écrit Bernard Kaempff. Si le retour du même est rassurant, d'où l'adhésion du public au spot d'IBC, seul un véritable réinvestissement donne au récit connu une actualité nouvelle.

Fabula

Ce qui revient dans le rite fictionnel, c'est la *fabula* au sens où l'entendait Umberto Eco, « le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonnés temporellement¹⁷ ». Ce qui la socialise, ce sont les variations qui la distinguent aussi bien de l'œuvre originale que des reprises qui l'ont précédée. Et parmi ces variations, celles qui reviennent à une même période chez des auteurs différents sont symptomatiques de ce qui fait l'intérêt de la réécriture pour une génération. C'est donc à ces dernières que l'on doit prioritairement s'intéresser dans une perspective d'étude culturelle.

Il ne faut pas confondre la fabula avec la matière narrative de l'hypotexte, même simplifiée. Celle-ci ne se retrouve vraiment que dans les adaptations que l'on dit « fidèles » et qui, de ce fait même, se socialisent le moins. Concernant *A Christmas Carol*, c'est le cas des dessins animés éponymes réalisés en 1969 par Zoran Janjic et en 1971 par Richard Williams, ou encore du film en *motion capture* de Robert Zemeckis, qui a inauguré en 2009 les productions en 3D relief des studios Disney¹⁸. L'accent est alors mis sur le transfert médiatique ; on est dans la logique de l'illustration comme en témoignent, chez Zemeckis, les ressemblances avec certaines gravures de John Leech pour l'édition originale de Dickens. L'adaptation de Doug Moench pour les *Marvel Classics Comics*¹⁹ en offre un autre exemple,

avec ses longs récitatifs et ses dialogues directement inspirés, sinon tirés du texte de Dickens. Inspiré des *Classics Illustrated*, qui avaient eux-mêmes livré leur version en 1948²⁰, le principe de ce magazine était de faire connaître la littérature à des adolescents réticents à la lecture. Le respect des œuvres transposées était donc de règle. Mais le prétexte éducatif n'est pas une fatalité. L'Oscar du meilleur court-métrage animé qui a salué le travail de Richard Williams est un bon indicateur des ambitions esthétiques qui sous-tendent cette démarche. Le renouvellement tient alors à la virtuosité avec laquelle l'artiste tire parti de la médiativité²¹ de son support pour restituer le scénario initial.

Si l'on veut cerner la fabula, on peut la penser un peu à la manière d'un conte-type²², comme la somme des éléments récurrents dans la diversité des versions. Elle échappe ainsi à l'auteur original pour appartenir à la communauté qui pratique le rituel de la réécriture, que ce soit de façon active par la création, ou passive par la réception. Prise en ce sens, elle apparaît très lâche. Les décors et l'époque peuvent bien sûr varier à l'infini. Le personnel est malléable en termes de genre, de classe d'âge, de statut social, même d'espèce puisqu'on trouve une adaptation canine de l'histoire avec *All Dogs Christmas Carol* de Paul Sabella et Gary Selvaggio²³. La fabula offre avant tout un répertoire de rôles, d'où sans doute le fait que Mr Magoo joue Scrooge sur une scène de Broadway et Fred Flinstone au théâtre de Bedrock. Même le quatuor de fantômes dont les apparitions rythment le récit de Dickens n'est pas de rigueur. Il peut fort bien se réduire à un visiteur unique comme dans *A Roswell Christmas Carol*. Un homme qu'il a laissé mourir sous les yeux de sa fille, à la veille de Noël, pour ne pas dévoiler en public sa nature extra-terrestre, poursuit Max et le convainc d'abdiquer toute prudence pour user de ses pouvoirs thaumaturges auprès d'enfants malades du cancer. C'est l'évolution de tout son groupe d'aliens qui se joue à la suite de ce drame : l'esprit de Noël vient couronner une série d'événements qui font ressortir leur « côté humain²⁴ ». Cela passe aussi par l'apprentissage de divers comportements sociaux (choisir un cadeau, inviter quelqu'un à sa table), sans qu'il y ait besoin de spectres pour cela. Aucun retour magique sur l'enfance, aucune rencontre avec la Faucheuse. Il manque jusqu'à la célèbre exclamation « Bah! Humbug! », pourtant véritable étendard de l'intertextualité dickensienne. On ne reconnaît le conte que de très loin.

Tous les éléments du récit sont susceptibles d'ellipses ou de modifications, l'important étant qu'un médiateur, dans un contexte festif, convertisse un protagoniste à une valeur collective qu'il rejette. Faute de cet élément, la référence à Dickens ne suffit pas à assurer l'accomplissement du rituel. On peut citer à cet égard un épisode de *The X-Files* intitulé *Christmas Carol*, dans lequel Dana Scully est lancée sur la piste d'un crime par de mystérieux appels téléphoniques de sa sœur disparue, et hantée par ses souvenirs d'enfance²⁵. On a une présence spectrale et le rappel du passé, mais Scully ne rejette en rien la fête, même si elle passe à côté. Elle n'a donc pas à être convertie. On reconnaît l'intertexte, mais la fabula n'est pas au rendez-vous : « L'épisode de *X-Files* ne se relie pas explicitement au texte victorien, sauf par son titre. Cependant, l'histoire a de nombreuses connexions subtiles avec *A Christmas Carol*²⁶ », écrit par exemple Cynthia Burkhead. La liturgie n'opère pas. Il faut pour cela qu'il y ait régénération morale. La fabula ritualisée n'est pas une histoire de fantômes ; ce n'est même plus un conte de Noël ou du solstice d'hiver comme dans la deuxième saison de *Xena: Warrior Princess*²⁷, puisqu'en 2009 et 2014, un film, *Ghosts of Girlfriends Past*²⁸, et un épisode de la série animée *Jake and the Neverland Pirates*²⁹ ont respectivement situé l'intrigue lors d'un mariage – enneigé, il est vrai – et d'une fête des pirates. Autant dire que seule l'ambiance compte désormais pour qu'un récalcitrant soit ramené à de meilleurs sentiments.

À l'égard des variations sur le conte de Dickens, cette fabula de la prise de conscience éthique fonctionne comme les discours que Dominique Maingueneau et Frédéric Cossutta qualifient de constituants. Elle est *archéion*, c'est-à-dire « "source", "principe", et à partir de

là “commandement”, “pouvoir³⁰” » ; elle est ce qui motive le rituel et lui permet d’assurer sa fonction sociale. C’est elle qui est fondatrice, non l’hypotexte affiché. Celui-ci n’en constitue qu’une version dont la primauté tient à ce qu’elle a été reconnue par la communauté comme opératoire. Le rite, nous apprend Myriam Watthee-Delmotte, « fait émerger du sens et rend intelligible. Il renforce ainsi le sujet dans son appréhension des difficultés du vécu³¹ ». Ce qui vaut au *Christmas Carol* de Dickens la notoriété qui est la sienne, c’est donc sa performance sémantique, l’efficacité avec laquelle il habille, pour ainsi dire, la fabula. Mais, conformément à ce qui caractérise tout discours constituant³², c’est bien à celle-ci que revient le mérite de fédérer ceux qui, de par le monde, pratiquent le rituel de sa réécriture.

Socialisation : l’héritage

Les variations sur *A Christmas Carol* sont autant d’hymnes à la seconde chance, chère à l’esprit américain des pionniers³³ : « [...] pour que cette histoire ait un sens... pour qu’elle signifie QUOI QUE CE SOIT... vous devez CROIRE à quelque chose. Quelque chose de TRES important. Vous devez croire que les gens peuvent CHANGER³⁴ », écrit Lee Bernejo sur les planches d’introduction de son *Batman Noël* (en français dans le texte). C’est par là sans doute qu’une parabole de la rédemption, à contre-courant de la doctrine anglicane de la prédestination³⁵, a pu durablement séduire Outre-Atlantique et trouver dans l’industrie culturelle une formidable chambre d’écho. Le conte de Dickens met en avant deux transformations du personnage principal : celle qui lui inculque l’esprit de Noël, évidemment, mais aussi celle qui, dans sa jeunesse, l’a vu développer le culte de l’argent au détriment de son amour pour Belle. Le changement, le rachat de Scrooge, est en fait un rappel à ce qu’il fut. Toute la faute de Scrooge est d’avoir trahi les rêves et les élans de sa jeunesse.

Dans l’entreprise de socialisation de la fabula, en l’occurrence la production de sens nouveaux à partir de l’hypotexte, cette question a fait l’objet d’importantes variations à partir de la fin des années 1980. Sans doute grâce aux libertés qu’il s’autorise, *Scrooged*, le film de Richard Donner, semble avoir fait fonction de pionnier en la matière. Au lieu de la scène au cours de laquelle le fantôme des Noëls passés ramène Scrooge à son école, c’est au domicile de ses parents que Frank Cross est transporté, le soir de la fête. On le découvre à quatre ans, assis devant la télé, tandis que sa mère enceinte est avachie dans un fauteuil en robe de chambre, clope au bec, à faire des mots croisés. Lorsque son père, l’air bourru, rentre de la boucherie où il travaille, il se dirige vers lui et jette à ses pieds un paquet enveloppé de papier blanc :

- Tiens Francis, j’ai quelque chose pour toi. Joyeux Noël !
- Un petit train qui fait tchou-tchou ?
- Non, c’est cinq livres de veau.
- Mais, papa, j’avais demandé un tchou-tchou au père Noël.
- Alors va te trouver un job, et achète-toi un tchou-tchou³⁶.

Scène de genre. Malgré lui, le souvenir réussit à tirer des larmes à Frank ; mais sur le trottoir, il réinterprète cette soirée : « J’ai été touché par le cadeau. Un garçon de quatre ans, à qui on offre une pièce de veau allaité sous la mère qui coûterait, aux prix d’aujourd’hui, 40 ou 50\$³⁷. » Autant les larmes extériorisaient la cruelle déception de l’enfant qu’il fut ; autant ce sursaut de déni mesure le monstre qu’il est devenu. En envisageant son cadeau sous un angle purement économique, Frank Cross ne se rapproche pas seulement du héros de Dickens, il n’est pas seulement *scroogé* comme l’affiche le titre du film, il se rallie au cynisme de son père. Tout son drame tient dans son nom, Cross, la croix en français : « nom commun : une chose à laquelle on cloue les gens³⁸ », selon la définition placardée dans la salle de sport d’IBC. Son patronyme, ce qui le relie directement à son père, ce qui en fait son héritier, est

aussi l'essence de ce que l'on pourrait appeler sa *scroogitude*. Telle est la croix qu'il porte d'abord comme un trophée et dont la fabula le fait descendre.

Un dessin animé de 2001, *Christmas Carol: the Movie*, de Jimmy T. Murakami, et le "Christmas Special" du *Doctor Who* de Steven Moffat, saison 6, s'orientent dans un sens similaire. Dans les deux cas, après une enfance de brimades et de larmes, le jeune Scrooge est traité par son père comme un héritier. Chez Murakami, il l'est même au détriment de sa sœur Fan, privée de toute succession parce qu'elle a osé se marier selon son cœur. En vantant les principes du défunt lorsqu'il revit l'ouverture de son testament, Ebenezer assume le sens symbolique de ce legs³⁹ : il est devenu celui aux yeux duquel il n'était qu'un investissement. L'épisode de *Dr Who* diffusé par BBC One le 25 décembre 2010 précise le tableau psychologique correspondant à ces situations. Scrooge, ici, c'est Kazran Sardick. Il n'a hérité de rien moins que le ciel de sa lointaine planète. Le Docteur n'a que quelques heures pour l'obliger à sauver un vaisseau spatial en perdition dans les nuages qu'il contrôle. Lorsqu'il le voit renoncer à gifler un enfant pauvre qui lui avait projeté un objet sur la tête, il comprend très vite son caractère en observant que les fauteuils, dans son salon, tournent le dos au portrait de son père : « Papa est mort depuis vingt ans. Mais vous ne pouvez toujours pas vous sentir à l'aise là où il peut vous voir. [...] Vous avez peur de lui, et vous avez peur d'être comme lui⁴⁰. » C'est en le confrontant à l'enfant qu'il fut, qu'il le ramène dans le droit chemin. Lorsqu'avec ses yeux d'enfant, Kazran prend pour son père l'homme qu'il est devenu, ses souvenirs se pressent et il s'aperçoit qu'il s'est trahi lui-même.

Le Scrooge contemporain est un fils asservi à la passion de son père, conforme à son image comme à ses valeurs. Tel est le nouveau cauchemar d'une génération en rupture avec la précédente, avide de solidarité mais soumise à la tentation de la réussite matérielle. Si un conte de Noël apparaît propice à la formulation de cette tension, c'est sans doute que la fête exacerbe, dans la société consumériste qui est la nôtre, l'opposition éthique du don et de la consommation. Si celui de Dickens s'y prête tout particulièrement, c'est sans doute pour la place qu'il accorde à la déception à l'égard de soi-même, c'est parce qu'il induit une remise en question. Mais par-delà même le personnage principal, ce que nous révèle cette variation partagée, et même plus appuyée, plus explicite de film en film, c'est une crise de confiance dans la figure paternelle. Le Batman de Lee Bermejo en formule le principe à propos de Tiny Tim, qui est ici le fils d'un pauvre hère, réduit à jouer les commissionnaires pour le Joker. Batman a prévu de l'utiliser pour remonter jusqu'à celui-ci. Lorsqu'il expose son plan à son fidèle serviteur, celui-ci le met en garde sur les conséquences que cela pourrait avoir sur ce fils, à la santé fragile, affligé d'un boitement. Ne rien faire, réplique le justicier impitoyable, serait prendre « le risque, qu'il élève son fils à être exactement comme lui⁴¹ ». Et l'adverbe est en gras dans la bulle. Rien n'apparaît plus dangereux pour la jeunesse du XXI^e siècle que de reproduire la génération précédente.

Socialisation : l'aliénation

D'une manière plus large, les variations contemporaines n'épargnent pas le cercle familial. Elles se plaisent à chercher dans l'entourage de Scrooge les causes de son caractère. Ainsi du téléfilm de Matthew Irmas, *A Carol Christmas*, dans lequel le rôle principal revient à une animatrice à succès ; et de *Barbie In A Christmas Carol* de William Lau, où la célèbre poupée incarne Eden Starling, une cantatrice aussi adulée qu'égoïste. Chacune a suivi les préceptes et le modèle d'une tante, dont le spectre remplace celui de Jacob Marley, l'ancien associé, mort sept ans plus tôt, qui vient prévenir l'usurier des risques qu'il encourt dans l'au-delà. Carol Cartman est devenue une star du petit écran en méprisant tout le monde ; Eden Starling a brûlé les planches des théâtres en appliquant à la lettre la devise de celle qui l'a élevée comme sa fille : « Dans un monde égoïste, seuls les égoïstes réussissent⁴². » À chaque

fois, l'éducation reçue par l'héroïne se voit contestée par celle-là même qui la lui a dispensée. « J'avais tort⁴³ ! » hurle Marla aux oreilles de sa nièce Carol, lorsque celle-ci lui rappelle ses préceptes d'antan. « Oublie tout ce que je t'ai appris⁴⁴ », déclare à Eden sa tante Marie dont les chaînes ornées de miroirs symbolisent le narcissisme. Toutes deux poursuivent d'outre-tombe leur travail de mentors, mais c'est pour rétablir la morale qu'elles ont foulée au pied de leur vivant. Et l'examen de leur responsabilité affine le profil de leurs protégées. Carol, au fond, n'a fait que suivre les traces de Marla en lui succédant à la tête d'un show télévisé : « Je t'ai poussée, je t'ai poussée, je t'ai poussée, je t'ai poussée et je t'ai transformée en... bon ! en moi-même⁴⁵ », confesse l'ancienne vedette. Son interjection exprime un élan de lucidité quant à la manipulation à laquelle elle s'est livrée avec une insistance que martèlent ses répétitions. Plutôt qu'en bon génie, c'est en mauvaise fée qu'elle a agi. Eden, de même, apparaît comme une pure fabrication de sa tante : « Tu es devenue tout ce que j'ai rêvé⁴⁶ », lui confie celle-ci avant de reconnaître que ses tirades sur l'égoïsme du monde n'étaient qu'une façon, pour elle, d'excuser son manque de talent. Eden et Carla ne sont, en définitive, que les jouets des ambitions de leurs aînées. Loin de s'être épanouies à leur contact, comme elles le croient, elles ont été littéralement aliénées à leur volonté. Ce qu'elles ont de Scrooge tient moins à elles-mêmes qu'à ces mères de substitution, qui les ont façonnées à leur image. Les héroïnes ne se sont pas réalisées en les écoutant ; elles se sont perdues en les imitant. Pour les jeunes du XXI^e siècle – les deux films sont de 2003 et 2008 –, suivre la voie tracée par leurs ascendants, c'est prendre le risque de se fourvoyer.

C'est que les adultes, quoi qu'ils en disent, ont une fâcheuse tendance à ne penser qu'à eux-mêmes. Au milieu des années 90, *A Flintstones Christmas Carol* montre comment Fred, accaparé par le rôle de Scrooge qu'il doit jouer au théâtre de Bedrock, néglige complètement sa fille Pebbles. La violence affective qui caractérise son attitude est mise en avant dans une scène où il oublie de l'embrasser en la déposant à la crèche, alors qu'elle lui tend les bras en réclamant un bisou⁴⁷. Lorsqu'il omet un peu plus tard d'aller la rechercher, sa femme Wilma lui fait vertement remarquer qu'il maîtrise mieux son rôle de Scrooge que celui de père⁴⁸. Si, en l'occurrence, tout rentre dans l'ordre au terme du spectacle, *A Christmas Cruella*, un épisode de la série animée *101 Dalmatians*, explique le caractère de la fameuse méchante par ce type de mauvais traitement. Enfant, Cruella De Vil passait tous ses Noëls avec sa gouvernante, à rêver que ses parents, partis faire la fête au soleil, lui envoient un chiot blanc à taches noires. Certes, c'était déjà une peste, mais surtout une petite fille riche, abandonnée dans sa grande maison, en demande d'un substitut à l'amour qui lui était refusé⁴⁹. Sa cruauté envers les dalmatiens est le produit de celle de ses parents à son égard : elle bascule à l'adolescence, un Noël où, après avoir cru qu'ils étaient rentrés pour elle, elle découvre qu'ils lui ont envoyé deux mannequins rieurs à leur effigie et un dalmatien mécanique⁵⁰. À travers ces simulacres, c'est le caractère artificiel des relations familiales qui se trouve dénoncé.

Un drame similaire se noue dans une autre « famille⁵¹ », celle des Schtroumpfs où, chaque année, le Schtroumpf Grognon reçoit en cadeau un bonnet neuf, comme tous les autres, alors qu'il désire un deltaplane. Il refuse de fêter Noël après avoir reçu, des mains du Schtroumpf Farceur, une boîte en forme de deltaplane qui lui a explosé au visage. On retrouve la même ironie malicieuse, blessante même, que celle des parents De Vil. Le Grand Schtroumpf rétablira l'harmonie en tricotant un bonnet volant pour celui qui, depuis, pose en Scrooge. Tout se dénoue lorsque l'éternel râleur, métamorphosé après la visite des trois fantômes, reçoit de bon cœur un nouveau bonnet. Méditant les paroles du Grand Schtroumpf qui lui confie l'avoir conçu pour lui, il comprend qu'il peut combler ses espoirs, et s'élance dans les airs, du haut du sapin. La scène traduit en euphorie aérienne le bonheur d'avoir été entendu, de se sentir enfin considéré.

Ces variations tracent le profil d'une jeunesse en plein désarroi. Menacée tantôt de devoir réaliser les rêves de ses aînés, tantôt de voir les siens ignorés, elle apparaît dans tous

les cas négligée, aliénée. À ces périls elle répond par une double demande d'affection et d'écoute. C'est pourquoi le bonnet de Noël n'apparaît acceptable au Schtroumpf Grognon que lorsqu'il apprend, grâce au fantôme du Noël présent, que le Grand Schtroumpf prend soin de personnaliser tous ceux qu'il offre, de les conformer aux habitudes de chacun⁵². Ce tableau de la jeunesse et des relations familiales enregistre la montée en puissance du processus d'individualisation (*Individualisierung*) à l'œuvre dans la Seconde Modernité⁵³, autrement dit une revendication d'autonomie individuelle, de libre choix des normes, valeurs et modes de vie. Le phénomène, on le sait, s'est accéléré depuis la fin des années 90⁵⁴, ce qui correspond à la période de production des fictions dans lesquelles nous l'avons relevé, attestant donc bien une concomitance entre la dynamique sémantique des variations et l'évolution des mœurs. Le conte de Dickens dénonçait l'égoïsme ; ces fictions le reprennent pour distinguer l'individualisation, tournée vers une libre construction de soi, de l'individualisme qui est oblitération, négation de l'autre⁵⁵.

Le propre de la jeunesse du XXI^e siècle, c'est qu'elle a affaire à des adultes qui ont eux-mêmes grandi dans ce contexte. Elle est donc exposée à leurs dérives individualistes, comme on l'a vu de façon très claire pour Carol Cartman, Eden Starling ou Cruella De Vil. Mais elle doit aussi composer avec leur résistance à une pression dont ils connaissent les dangers et maîtrisent les ressorts. Dans *Fright Christmas*, par exemple, un roman de Stephen Ross paru en 1996 dans la série "*R.L. Stine's Ghosts of Fear Street*", les parents du jeune Kenny ne se laissent nullement impressionner par ses excès. Tandis que cet amateur de farces cruelles passe la nuit enfermé dans le local de contrôle d'un supermarché où il s'est imprudemment réfugié après avoir arraché la barbe d'un Père Noël, ils réveillent sans se soucier de son absence. « On était supposé fêter Noël ensemble ! Ce n'est pas la même chose sans moi⁵⁶ », proteste-t-il auprès du fantôme du Noël présent. Et celui-ci de lui asséner le coup de grâce en confirmant : « Tu as raison. [...] C'est *mieux* sans toi, Kenny. Beaucoup mieux⁵⁷. » En choisissant de jouer les trouble-fête, Kenny s'est exclu lui-même du cercle familial ; ses parents, dès lors, n'ont pas à se sentir tenus de perpétuer à son intention une tradition qu'il bafoue. Ils lui font payer un choix individualiste qui le sépare de l'espace social où l'individualisation n'a d'autre sens que de créer des liens consentis.

Conclusion

Face au foisonnement des réécritures du conte de Dickens, Bart Simpson a certes beau jeu de lancer que « les scénaristes de la télé ont trait cette chèvre pendant des années⁵⁸ ». Scrooge, dirait-on en français, est bien une véritable vache à lait, non seulement pour la télévision, mais pour l'ensemble de l'industrie culturelle. Les variations sur son histoire peuvent dès lors s'expliquer comme une manière d'éviter une possible lassitude du public ou de ménager aux créateurs des marges d'appropriation du contenu narratif. Mais aucun de ces arguments ne saurait justifier pareille prolifération. Les variations ne sont pas de pures coquetteries, mais les effets directs de la socialisation de la fabula nécessaire à l'efficacité rituelle de sa répétition. Elles donnent sens à la reprise, elles l'inscrivent dans un contexte, elles l'adaptent aux préoccupations d'une époque.

Elles ont fait du *Christmas Carol* une fable familiale conjurant deux périls qui menacent la jeunesse contemporaine : l'aliénation par la reproduction de modèles parentaux dévalués, et l'instrumentalisation au service des ambitions de ces aînés. Dans les deux cas, c'est à une défaillance de l'individualisation que l'on assiste. Soyez vous-même, restez vous-même ! N'imitiez pas vos parents ! tel est le conseil que ces fictions adressent à une jeunesse qui se cherche. Ce qu'elles mettent au jour, c'est une défiance grandissante à l'égard des capacités éducatives de la famille, une disqualification des voies traditionnelles de la transmission intergénérationnelle. Si l'on se fie à ces représentations, il apparaît que la jeunesse du XXI^e

siècle aspire à sortir des sentiers tracés par celle du Baby Boom, qu'elle a tout à y gagner si elle veut s'épanouir dans un monde qui obéisse à ses propres valeurs et à son expérience de la vie. C'est du moins ce que le rituel fictionnel oppose à une réalité décevante. Il ne s'agit plus, comme au temps de Gide, de haïr la famille⁵⁹, bien au contraire, mais de s'affranchir des relations verticales qu'elle induit, au profit du confort dans lequel elle est censée permettre à chacun de choisir son destin.

¹ Walter R. Booth, *Scrooge, or Marley's Ghost* © Paul's Animatograph Works, 1901 ; Anonyme, *A Christmas Carol* © Essanay Studios, 1908.

² Pour un état des lieux des adaptations cinématographiques et télévisuelles du conte au XX^e siècle, voir Fred Guida, *A Christmas Carol and Its Adaptations. A Critical Examination of Dicken's Story and Its Productions on Screen and Television*, Jefferson-London, McFarland & Company Inc., 2000.

³ Dans l'ordre chronologique : Abe Levitow, *Mr Magoo's Christmas Carol* © United Productions of America, 1962 ; Friz Freleng, *Bugs Bunny's Christmas Carol* © Warner Bros. Television, DePatie-Freleng Enterprises, 1979 ; Burny Mattinson, *Mickey's Christmas Carol* © Walt Disney Pictures, 1983 ; Brian Henson, *The Muppet Christmas Carol* © Jim Henson Productions, 1992 ; Jonna Romersa, *A Flintstones Christmas Carol* © Hanna-Barbera cartoons, 1994 ; Mike Judge, *Beavis and Butt-Head, 06xChristmas Special 2A, Huh-Huh-Humbug*, MTV Animation, Judgemental Films Inc., 1995 ; Charles Visser, *Bah, Humduck! A Looney Tunes Christmas* © Warner Bros. Animation, Toon City Animation, 2006 ; William Lau, *Barbie in A Christmas Carol* © Mattel Entertainment, 2008 ; Troy Quane, *The Smurfs: A Christmas Carol* © Sony Pictures Animation, Duck Studios, 2011 ; Lee Bermejo, *Batman Noël*, New York, DC Comics, 2001 ; Roger Hargreaves, *Mr Men: A Christmas Carol*, London, Penguin, 2010 ; Don Spencer, *Thomas and Friends, 19x13, Diesel's Ghostly Christmas* © Gullane (Thomas) Limited, 2015.

⁴ Harve Bennett, *The Six Million Dollar Man, 04x11, A Bionic Christmas Carol* © NBCUniversal Television, 1977 ; Jason Katims, *Roswell, 02x10, A Roswell Christmas Carol*, John Katims Productions, Regency Television, 20th Century Fox Television, 2000 ; Steven Moffat, *Dr Who, 06xChristmas Special, A Christmas Carol*, BBC One, 2010.

⁵ Voir par exemple : Starlight_Slayer, *A Very Buffy Christmas Carol*, publié le 29/04/2003 sur le site *The Spuffy Realm*, <http://spikelover.com/SpuffyRealm/viewstory.php?sid=37253&ageconsent=ok&warning=5> [consulté le 02/06/2016] , ou encore MissWitch, *A Sunnydale Christmas Carol*, publié le 29/07/2015 sur le site *Archive of Our Own*, <http://archiveofourown.org/works/4456670/chapters/10125989> [consulté le 02/06/2016].

⁶ Par exemple : 123justafan, *A Big Bang Theory Christmas Carol*, publié le 24/12/2013 sur le site *Fanfiction.net*, <https://www.fanfiction.net/s/9953991/1/A-Big-Bang-Theory-Christmas-Carol> [consulté le 03/06/2016].

⁷ RavenGaleSpencer, *The SpongeBob Christmas Carol*, publié le 05/12/2005 sur le site *Fanfiction.net*, <https://www.fanfiction.net/s/2689462/1/The-SpongeBob-Christmas-Carol> [consulté le 01/07/2016].

⁸ « They have gotta be so scared to miss it! So terrified! » (Richard Donner, *Scrooged* © Mirage Productions, 1988, 00:05:53).

⁹ La critique n'est pas d'hier et elle a gardé toute son actualité : « In contemporary society, television is the opium of the people. [...] Television has a similar role today [as opium during the war between Britain and China], of providing an addictive remedy to individualized splintered communities and feelings of long-term dissatisfaction and unhappiness. At the same time it provides cultural imperialism, as hegemonic values, or USA television programmes, colonize the world using screens, bringing with them values, behaviours, practices, traditions, beliefs and consumer behaviours. » [Dans la société contemporaine, la télévision est l'opium du peuple. (...) La télévision remplit aujourd'hui un rôle similaire (à celui de l'opium durant la guerre entre la Grande Bretagne et la Chine), consistant à dispenser un remède addictif à des communautés brisées par l'individualisme, et à des sentiments durables d'insatisfaction et de mécontentement. En même temps, elle produit un impérialisme culturel et des valeurs hégémoniques, ou si l'on préfère, les USA colonisent le monde au moyen des écrans, exportant grâce à eux des valeurs, des comportements, des pratiques, des traditions, des croyances et des comportements consuméristes.] (Ruppert Till, *Pop Cult: Religion and Popular Music*, London-New York, Continuum International Publishing Group, 2010, p. 105).

¹⁰ « global village » (Marshall McLuhan, Quentin Fiore, *The Medium Is the Massage. An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press Inc., 2001 [1967], p. 63).

¹¹ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 13.

¹² On se rappelle la définition du mythe par laquelle Michel Tournier rapproche Robinson du Panthéon gréco-latin : « Un mythe est une histoire que tout le monde connaît déjà. » (*Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, « Folio », 1979 [1977], p. 189).

¹³ Daniel Mortier, dans son étude de la réécriture, rappelle qu'elle est « constitutive du mythe littéraire » tel que l'a défini la littérature comparée (« Mythe littéraire et réécriture dans la double perspective de la création et de la réception », p. 105-115, in Chantal Foucier, Daniel Mortier (éd.), *L'Autre et le même. Pratiques de réécritures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, « Études de littérature générale et comparée », 2001, p. 115).

¹⁴ Tels sont les trois grands critères définitoires retenus par Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littératures*, vol. 55, n° 3, « La Farcissure : intertextualités au XVI^e siècle », 1984, p. 112-126, p. 118-126.

¹⁵ Au seuil de son enquête sur les réécritures contemporaines de *Robinson Crusoe*, Jean-Paul Engélibert reconnaît lui-même que la notion « fait régulièrement l'objet de mises au point et demeure toujours aussi difficile à cerner » (*La Postérité de Robinson Crusoe : un mythe littéraire de la modernité*, 1954-1986, Genève, Droz, 1997, p. 11).

¹⁶ Bernard Kaempf (éd.), *Rites et ritualités. Actes du congrès de théologie pratique de Strasbourg*, Paris, Cerf – Bruxelles, Lumen Vitae – Ottawa, Novalis, « Théologie pratique », 2000, p. 29.

¹⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Myriam Bouzaher (trad.), Grasset, Le Livre de Poche, « Biblio-Essais », 1989 [1979], p. 130.

¹⁸ Zoran Janjic, *A Christmas Carol* © API Production, 1969 ; Richard Williams, *A Christmas Carol* © ABC, Richard Williams Productions, Studio Films Laboratories Ltd, 1971 ; Robert Zemeckis, *A Christmas Carol* © Walt Disney Pictures, ImageMovers Digital, 2009.

¹⁹ Doug Moench, *Marvel Classics Comics*, n° 36, janvier 1978, « A Christmas Carol ».

²⁰ George D. Lipscomb, Henry Kiefer, *Classics Illustrated*, n° 53, novembre 1948, « A Christmas Carol ».

²¹ Le terme de *médiativité* désigne « tous les paramètres qui définissent le potentiel expressif et communicationnel développé par [un] média » (Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997, p. 61-88, p. 80).

²² Pour une définition du conte-type, voir Anna Angelopoulos, Michaela Bacou, Nicole Belmont, « Éditorial », *Cahiers de littérature orale*, n° 57-58, « Nommer / classer les contes populaires », p. 9-26.

²³ Paul Sabella, Gary Selvaggio, *An All Dogs Christmas Carol* © Metro-Goldwin-Mayer Animation, 1998.

²⁴ « human side » (J. Katims, *Roswell*, 02x10, *op. cit.*, 21:05).

²⁵ Chris Carter, *The X-Files*, 05x06, *Christmas Carol*, Ten Thirteen Productions, 20th Century Fox Television, 1997.

²⁶ « the X-Files episode does not explicitly link itself to the Victorian text except through its title. Yet the story has many subtle connections to A Christmas Carol » (Cynthia Burkhead, *Dreams in American Television Narratives: From Dallas to Buffy*, New York-London, Bloomsbury Publishing, 2013, p. 53).

²⁷ Robert Tapert, John Schulian, *Xena: Warrior Princess*, 02x09 *A Solstice Carol*, Renaissance Pictures, 1996.

²⁸ Mark Waters, *Ghosts of Girlfriends Past* © New Line Cinema, Panther, 2009.

²⁹ Bobs Gannaway, *Jake and the Neverland Pirates*, 03x25, *Captain Scrooge* © Disney Television Animation, 2014.

³⁰ Dominique Maingueneau, Frédéric Cossutta, « L'Analyse des discours constituants », *Langages*, vol. 29, n° 117, 1995, p. 112-125, p. 112.

³¹ M. Watthee-Delmonte, *Littérature et ritualité*, *op. cit.*, p. 233.

³² « Divers dans ses dimensions sociales et spatio-temporelles, le discours constituant participe de l'essence de toute communauté humaine. Il est la structure macro-sémantique élémentaire à travers laquelle une société se pense et pense le monde. » (Mamadou Diakite, « Éléments systématiques des discours constituants », *Sudlangues : Revue électronique internationale de sciences du langage*, n° 3, décembre 2003 p. 126-134, p. 134, <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-78.pdf> [consulté le 08/06/2016]).

³³ Voir sur ce point Marie-Christine Pauwels, *Civilisation des États-Unis*, Paris, Hachette Supérieur, « Anglais, Civilisation », 2013, p. 32.

³⁴ « for this story to make sense... for it to mean ANYTHING... you have to BELIEVE in something. Something VERY important. You have to believe people can CHANGE. » (L. Bermejo, *Batman Noël*, *op. cit.*, p. 13-14).

³⁵ Gary Colledge montre comment Dickens concilie dans ses œuvres une conception traditionnelle de la Providence avec le sens et la vertu de l'effort individuel, réfutant de la sorte la « doctrine opprimante de la prédestination » [« oppressive doctrine of predestination »] (*Dickens Christianity and 'The Life of Our Lord'. Humble Veneration, Profound Conviction*, London-New York, Continuum, « Continuum Literary Studies », 2011, p. 43).

³⁶ – Here Francis, I've got something for you. Merry Christmas!

– A choo-choo train?

– No, it's five pounds of veal.

– But, Daddy, I asked Santa for a choo-choo.

– Then go out and get a job, and buy a choo-choo. (R. Donner, *Scrooged*, *op. cit.*, 00:39:56).

-
- ³⁷ « I was touched by a gift. A four-year-old kid receives what in today's marketplace is a \$40 or \$50 piece of milk-fed veal. » (*id.*, 00:41:16).
- ³⁸ « cross / 'kros / n: a thing they nail people to. » (*id.*, 00:14:37).
- ³⁹ Jimmy T. Murakami, *Christmas Carol: the Movie* © Illuminated Films Limited and MBP, 2001, 00:40:50.
- ⁴⁰ « Daddy's been dead for 20 years. But you still can't get comfortable where he can see you. [...] You're scared of him, and you're scared of being like him. » (Steven Moffat, *Doctor Who*, 06x00, *A Christmas Carol* © BBC One, 2010, 09:53).
- ⁴¹ « I take the risk that he will raise his child to be exactly like him. » (L. Bernejo, *Batman Noël*, *op. cit.*, p. 37).
- ⁴² « In a selfish world, the selfish succeed » (W. Lau, *Barbie In A Christmas Carol*, *op. cit.*, 00:17:18).
- ⁴³ « I was wrong! » (Matthew Irmis, *A Carol Christmas* © Hallmark Entertainment, 2009, 00:16:13).
- ⁴⁴ « Forget everything I've told you. » (W. Lau, *Barbie In A Christmas Carol*, *op. cit.*, 00:18:04).
- ⁴⁵ « I pushed you, I pushed you, I pushed you, I pushed you and turned you into... well, me. » (Matthew Irmis, *A Carol Christmas*, *op. cit.*, 00:16:17).
- ⁴⁶ « you've become everything I dreamed » (*id.*, 00:17:40).
- ⁴⁷ Jonna Romersa, *A Flinstones Christmas Carol*, *op. cit.*, 04:45.
- ⁴⁸ *Id.*, 13:48.
- ⁴⁹ Jim Jenkins, David Campbell, *101 Dalmatians: The Series*, 01x11, *A Christmas Cruella*, Jumbo Pictures, Walt Disney Animation, Television, 1997, 09:10.
- ⁵⁰ *Id.*, 11:03.
- ⁵¹ Troy Quane, *The Smurfs: A Christmas Carol*, *op. cit.*, 10:29.
- ⁵² *Id.*, 13:30.
- ⁵³ Voir Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp, 1986.
- ⁵⁴ C'est ce qui ressort, en France et en Europe, des enquêtes ESV (*European Values Survey*) menées tous les neuf ans depuis 1981 (voir à cet égard l'« Introduction » à Pierre Bréchon, Olivier Galland, *L'Individualisation des valeurs*, Paris, Armand Colin, 2010) ; mais on sait par ailleurs qu'il n'y a quasiment pas de différence en la matière entre l'Europe et l'Amérique du Nord (voir Neil Nevitte, Christopher Cochrane, « Individualization in Europe and America: Connecting Religious and Moral Values », p. 99-126, in Yilmaz Esmer, Thorleif Pettersson, *Measuring and Mapping Cultures: 25 Years of Comparative Value Surveys*, Leiden-Boston, Brill, 2007).
- ⁵⁵ Les données sociologiques contemporaines attestent que, contrairement aux idées reçues, individualisme et individualisation ne vont pas de pair, et même s'opposent : plus les personnes sont individualisées, moins elles sont individualistes. Voir sur ce point le chapitre 13, « Individualisation et individualisme dans les sociétés européennes », rédigé par Pierre Bréchon dans l'ouvrage qu'il codirige avec Frédéric Gonthier, *Les Valeurs des Européens. Évolutions et clivages*, Paris, Armand Colin, « Science politique », 2014.
- ⁵⁶ « We've supposed to have Christmas together! It's not the same without me. » (Stephen Roos, *R.L. Stine's Ghosts of Fear Street: Fright Christmas*, New York, Minstrel Book, 1996, p. 71).
- ⁵⁷ « You are right. [...] It is better without you, Kenny. Much better. » (*ibid.*).
- ⁵⁸ « TV writers have been milking that goat for years. » (Matt Groening, *The Simpsons*, 15x07, *'Tis Fifteenth Season*, 20th Century Fox Television, 2003, 10:58).
- ⁵⁹ Voir André Gide, *Les Nourritures terrestres*, p. 151-250, in *Romans. Récits et soties. Œuvres lyriques*, Maurice Nadeau, Yvonne Davet, Jean-Jacques Thierry (éd.), Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 186.