



Université du Québec
à Rimouski

SŒURS DE PAPIER (ROMAN PAR FRAGMENTS),
SUIVI DE
LES CONTES MERVEILLEUX REVISITÉS DANS TROIS
ROMANS CONTEMPORAINS :
LES SANGS D’AUDRÉE WILHELMY, JAVOTTE DE SIMON
BOULERICE ET LE VAILLANT PETIT TAILLEUR D’ÉRIC
CHEVILLARD

Thèse présentée
dans le cadre du programme de doctorat en lettres
en vue de l’obtention du grade de Ph.D. en lettres

PAR
© MARISE BELLETÊTE

Novembre 2018

Composition du jury :

Martin Robitaille, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Camille Deslauriers, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Katerine Gosselin, codirectrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Nicolas Xanthos, évaluateur externe, Université du Québec à Chicoutimi

Christiane Lahaie, évaluatrice externe, Université de Sherbrooke

Dépôt final le 9 novembre 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier mes directrices, mesdames Camille Deslauriers et Katerine Gosselin, pour leurs encouragements et leurs lectures perspicaces, éclairantes et « vaillantes ».

Je remercie également mon conjoint, ma famille et mes amis de m'avoir soutenue tout au long de la rédaction.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance pour l'appui financier du CRSH reçu durant mon cheminement au doctorat qui m'a permis de me consacrer à ce projet.

RÉSUMÉ

Cette thèse en recherche-création s'intéresse au dialogue particulier qui s'établit entre le roman et le conte littéraire merveilleux depuis le début des années 2000. Le volet création consiste en un roman par fragments intitulé *Sœurs de papier* qui croise et réinvente les actants principaux du « Petit Chaperon rouge » et de « La Petite Sirène ». Ce projet romanesque explore les effets esthétiques et critiques de la présence des contes au sein d'une forme fragmentée et polyphonique, laissant place à une réflexion métatextuelle sur le devenir textuel et mémoriel des personnages de conte. Le volet réflexion consiste en l'analyse d'un corpus constitué des romans suivants : *Les sangs* (2013) d'Audrée Wilhelmy, qui revisite le personnage de Barbe Bleue, *Javotte* (2012) de Simon Boulerice, qui s'inspire du cycle de « Cendrillon », et, enfin, *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) d'Éric Chevillard, où un personnage d'auteur entend réécrire la version grimmiennne de ce conte. Ces transpositions romanesques contemporaines de contes merveilleux reprennent et mobilisent les éléments structurants des contes, engagés dans un mouvement de transformation qui devient le moteur de la fiction. Ce sont ainsi les modalités du passage du conte au roman que cette thèse met au jour, par l'analyse de la présence intertextuelle du conte, des opérations de transpositions formelles et thématiques de l'hypotexte merveilleux et de la dynamique générique des œuvres. Ce travail permet de saisir plus précisément comment la coprésence des éléments appartenant aux genres du conte et du roman, et plus encore leur contamination mutuelle, redynamisent la forme du récit contemporain. Il constitue ainsi une réflexion sur les possibles de la forme romanesque et le redéploiement de la mémoire des contes dans la création.

Mots clés : Roman contemporain ; Conte merveilleux ; Intertextualité ; Transtextualité ; Transposition générique.

ABSTRACT

This thesis in research-creation studies the particular dialogues established between novels and fairy tales since the beginning of the year 2000. The creation part consists of a novel titled *Soeurs de papier* in which the main characters of Little Red Riding Hood and The Little Mermaid are mixed and reinvented. This novel explores the esthetical and critical effects of the presence of fairy tales into a fragmented and polyphonic form, giving way to a metatextual reflection about the textual and memorial becomings of fairy tales characters. The research part consists of an analysis of the following novels : *Les sangs* (2013) by Audrée Wilhemy, in which the Blue Beard character is revisited, *Javotte* (2012) by Simon Boulerice, inspired by the Cinderella cycle, and lastly, *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) by Éric Chevillard, in which an author character hopes to rewrite the Grimm version of this tale. These contemporary novel transition of old fairy tales revisit and mobilize the structural elements of fairy tales, engaged in a movement of transformation that becomes the source of the fiction. They become modalities by which the fairy tales influence the novels that this thesis studies, by analyzing the intertextual presence of the fairy tale, the formal and thematic transposition operations of the marvelous hypotext, and the generic dynamic of the artworks. All this work lets us understand precisely how the co-presence of elements from novels and fairy tales, and their mutual contamination, revitalizes the contemporary form of the narrative. Doing so, it shows the many forms of the contemporary novel and how fairy tale memories are redeployed in today's creation.

Keywords: Contemporary novel ; Fairy tales ; Intertextuality ; Transtextuality ; Intergeneric dynamic.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	vi
RÉSUMÉ.....	viii
ABSTRACT	ix
TABLE DES MATIÈRES	x
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
<i>SŒURS DE PAPIER</i>	24
LES CONTES MERVEILLEUX REVISITÉS DANS TROIS ROMANS CONTEMPORAINS : <i>LES SANGS</i> D'AUDRÉE WILHELMY, <i>JAVOTTE</i> DE SIMON BOULERICE ET <i>LE VAILLANT PETIT TAILLEUR</i> D'ÉRIC CHEVILLARD	125
CHAPITRE 1 La présence intertextuelle des contes merveilleux dans les romans contemporains	126
1.1 LES RELATIONS TRANSTEXTUELLES ET L'INTERTEXTUALITE	127
1.2 <i>LES SANGS</i> : LA PRESENCE ENVAHISSANTE DES CONTES	131
1.2.1 Des contes « avec des moralités »... au roman amoral.....	131
1.2.2 L'ambiguïté narrative des <i>Sangs</i>	133
1.2.3 Les allusions, ou à chaque femme son conte.....	139
1.2.4 Les citations de « Peau d'âne » et de « La Barbe Bleue » : Féléor au croisement des figures du prince et de l'ogre.....	150
1.2.5 « La Barbe Bleue » et ses origines	151
1.2.6 La version de Charles Perrault	153
1.2.7 Lottä, lectrice de contes, et l'usage de la citation.....	156
1.2.8 De l'intertextualité à l'hypertextualité	163

1.3	<i>JAVOTTE</i> : LA PRESENCE DECALEE DES CONTES, OU LA DEROUTE D'UNE PRINCESSE CONTEMPORAINE	164
1.3.1	« On n'a plus les contes que l'on avait »	164
1.3.2	Une princesse pas comme les autres.....	168
1.3.3	Des Cendrillon éclatées.....	174
1.3.4	Les références et les allusions dans <i>Javotte</i>	179
1.3.5	Javotte, ou le comportement intertextuel dysphorique	184
1.4	<i>LE VAILLANT PETIT TAILLEUR</i> : LA PRESENCE IRONIQUE ET ANACHRONIQUE DU CONTE	188
1.4.1	Un auteur à la recherche d'un conte sur lequel broder	188
1.4.2	Les mille et une variations du « Petit Tailleur »	192
1.4.3	L'étalage des références littéraires, de l'antiroman à l'épopée.....	198
1.4.4	La <i>Psychanalyse des contes de fées</i> capturée par la fiction	204
1.4.5	« Comme vous l'avez lu chez d'autres »	205
1.5	PRESENCES DU CONTE.....	207
CHAPITRE 2 La dérivation textuelle des contes dans les transpositions romanesques contemporaines		
209		
2.1	L'HYPERTEXTUALITE ET LA TRANSPOSITION.....	209
2.2	LES PROCEDES DE DERIVATION TEXTUELLE DANS <i>LES SANGS</i> : UN NOUVEAU « BARBE BLEUE » AMORAL	215
2.2.1	Les transpositions formelles : la prosification, la translongation et la transvocalisation	216
2.2.2	Les transpositions thématiques : la transdiégétisation et la contamination	218
2.2.3	L'évolution et la transformation morale du personnage romanesque, ou Comment Barbe Bleue se réécrit	220
2.2.4	La transmotivation et la transvalorisation de Féléor/Barbe Bleue.....	229
2.2.5	Un étrange retour au conte	234
2.3	LA MODERNISATION ET LA COMPLEXIFICATION DE « CENDRILLON » DANS <i>JAVOTTE</i>	236

2.3.1	Les procédés de dérivation textuelle et de migration fictionnelle.....	237
2.3.2	Éloge de la méchante.....	241
2.3.3	Une identité en péril, ou Javotte entre l’effacement et le rappel.....	246
2.4	<i>LE VAILLANT PETIT TAILLEUR</i> : UNE REECRITURE DIGRESSIVE DU CONTE DES GRIMMGRIMM	248
2.4.1	Les transpositions formelles : transvocalisation, transfocalisation et translongation.....	251
2.4.2	Les transpositions thématiques : la transdiégétisation et la transpragmatisation	261
2.4.3	Réécriture et métatextualité.....	262
2.4.4	La métalepse et la vocalisation du conte, ou Comment s’inscrire dans la reprise	268
2.5	LE CONTE COMME MODELE EXISTENTIEL ET SCRIPTURAL	274
CHAPITRE 3 Tension générique et désorientation du personnage : du conte au roman, du roman au conte.....		275
3.1	LES POETIQUES DU ROMAN ET DU CONTE.....	275
3.2	DYNAMIQUE GENERIQUE : TRANSPOSITION, HYBRIDATION ET CONTAMINATION	286
3.2.1	Des journaux, des lettres, des contes et des rêves	289
3.2.2	Romancer ou parodier Cendrillon ?	292
3.2.3	L’autorité de la chose imprimée contre l’autorité morale des conteurs	295
3.2.4	La contamination générique et le réenchantement narratif	306
3.3	LA DESORIENTATION DU PERSONNAGE ROMANESQUE	308
3.3.1	Transformation de l’appartenance générique des personnages.....	312
3.3.2	Le Vaillant Petit Auteur	322
3.4	DES PERSONNAGES RAPPELES PAR LE CONTE... POUR MIEUX RELANCER LE ROMAN	326
CONCLUSION GÉNÉRALE.....		327

INTRODUCTION GÉNÉRALE

1. Présentation du sujet

Hybridation, déconstruction, détournement, éclatement et métissage : autant de termes auxquels recourent les critiques littéraires pour mieux cerner les formes de la production romanesque actuelle. Les pratiques intertextuelles, intergénériques et transfictionnelles participent de cette hybridité, de cet alliage de formes et de sources caractéristique du roman contemporain, qui réinvestit et reconfigure de multiples manières les œuvres du passé. Dans *La littérature française au présent*, Dominique Viart et Bruno Vercier postulent en effet que « s'il est un trait qui définit parfaitement la littérature contemporaine [...], c'est bien son renouement avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations. Elle entre en dialogue avec les livres de la bibliothèque, s'inquiète de ce qu'ils ont encore à nous dire¹ ». Ce « renouement » et ce « dialogue » soulèvent de nouveaux enjeux lorsqu'ils se retrouvent au cœur de la composition des œuvres, lesquelles, alors, ne se contentent pas de prendre appui sur les textes antérieurs pour faire émerger le texte, mais sont (re)pensées et (re)travaillées par leur immixtion. Cette « libre exploration » mais aussi appropriation « des territoires du passé littéraire² », à une époque où l'on s'inquiète encore de l'épuisement de la littérature et où l'on annonce son tarissement, voire sa mort³, peut être perçue comme un inévitable repli

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage et mutations de la modernité* (2^e édition augmentée), Paris, Bordas, 2008, p. 20.

² Renata Jakubczuk et Anna Maziarczyk, *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Éditions de l'Université Marie Curie-Skłodowska, 2013, p. 12.

³ En 2009, Alexandre Gefen (« Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 6 (*Tombeaux de la littérature*), mai 2009, consulté le 31 mars 2015, URL : www.fabula.org/lht/6/gefen.html) a répertorié les principaux écrivains et critiques contemporains s'étant prononcés sur la « fin de la littérature », tout en démontrant que chaque grande époque littéraire est traversée par ces « discours de la décadence » : « Pierre Jourde et Jean-Philippe Domecq s'en prennent au désengagement de nos écrivains contemporains, Richard Millet stigmatise le *Désenchantement de la littérature* et Renaud Camus pleure *La Grande déculturation*, Enrique Vila-Matas fait des figures de Bartleby ou de Lord Chandos,

de la littérature sur elle-même, qui serait alors condamnée à se répéter éternellement. Or, un tel jugement ignore la particularité des œuvres contemporaines, qui ne s'emploient pas innocemment à dépoussiérer de vieilles histoires d'un autre temps, mais revisitent un héritage devenu problématique qu'elles questionnent au présent. On pourrait également affirmer, comme Renata Jakubczuk et Anna Maziarczyk, que « [s]i [la littérature] revient au passé, c'est non pour afficher des apories découlant de ce prétendu épuisement des idées, valeurs et structures [...], mais plutôt pour s'inventer un futur⁴. » Ce projet de thèse s'inscrit dans le prolongement de ces réflexions. Il s'intéressera à une manifestation particulière de ce type de dialogue contemporain avec les livres de la bibliothèque, soit celui qui s'établit avec les contes littéraires merveilleux⁵.

Depuis le début des années 2000, en effet, on compte un grand nombre de romans qui puisent dans la matière du conte littéraire merveilleux pour la transformer. Précisons d'emblée l'ambiguïté entourant la notion de conte écrit ou littéraire, qui, comme le remarquaient déjà Jeanne Demers et Lise Gauvin en 1976 dans « Le conte écrit, une forme savante », recouvre aussi bien les créations d'auteurs comme les contes de Flaubert et de Maupassant que les écrits de Lewis Carroll et de Lyman Frank Baum, ou encore les « récits collationnés un peu partout dans le monde par les ethnologues et les folkloristes⁶. » À ce propos, Demers et Gauvin rappellent que,

artistes sans œuvre, des modèles, Lionel Ruffel pense notre époque comme *Dénouement*, Jean Bessière se demande *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ?*, William Marx fait l'histoire d'un certain *Adieu à la littérature*, Dominique Maingueneau et Tzvetan Todorov en prophétisent la fin tandis qu'un site littéraire à la mode se sous-titre « dissection du cadavre de la littérature » et que Laurent Nunez s'étonne le [*sic*] travail des écrivains “contre l'écriture” dans un essai du même nom... »

⁴ Renata Jakubczuk et Anna Maziarczyk, *Recyclage et décalage*, ouvr. cité, p. 12.

⁵ Dans un souci de clarté et de concision, j'utiliserai principalement l'appellation « conte merveilleux » dans cette thèse, puisqu'elle me semble plus générale que « conte de fées », qui est « plus spécialement réservée aux récits qui comportent l'intervention d'êtres surnaturels du sexe féminin, doués de pouvoirs merveilleux, bons ou mauvais ». (Marc Soriano, « Contes de fées », *Encyclopædia Universalis* [En ligne], consulté le 1^{er} avril 2015, URL : www.universalis.fr/encyclopedie/contes-de-fees.) Par ailleurs, dans un même effort d'uniformisation, j'adopterai les usages typographiques recommandés par l'Office québécois de la langue française pour la saisie des noms des personnages principaux et des titres de contes (voir URL : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3844), tout en respectant les différentes graphies adoptées par les auteurs et les traducteurs dans les citations et les notes infrapaginales.

⁶ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2 (*Conte parlé conte écrit*), 1976, p. 3.

[e]ntre l'existence virtuelle et constamment mouvante de l'œuvre orale, sa fixation écrite, voire littéraire dans le sens habituel du terme, et le conte écrit de pure imagination, s'inscrit pourtant toute la gamme des réalisations concrètes, singulières⁷.

Les romans contemporains s'inspirent autant des contes de « pure imagination » que des contes populaires. Par exemple, *Aliss* (2000) de Patrick Senécal, version *trash* du Pays des Merveilles de Lewis Carroll, repense le genre du conte et propose un métadiscours ironique, comme l'illustrent certains commentaires critiques qui dénoncent la structure quelque peu figée et stéréotypée de l'intrigue dans le conte⁸. Le roman subvertit ouvertement l'histoire originellement enfantine, avec des intitulés de chapitres évocateurs, voire provocateurs, tels « La Reine Rouge ou Partouze monarchique pour sujets fidèles », « Chair et Bone ou La torture, en tant que quête métaphysique, commence toujours par un thé ». Dans un autre esprit, le narrateur d'Éric Chevillard, dans *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003), entreprend de devenir le véritable auteur de ce conte en « imposant [sa] version, appelée [...] à se substituer définitivement [...] à la plate transcription des frères Grimm⁹. » Tout en dénigrant l'histoire et les personnages, il propose une réflexion sur l'autorité du conte, qui est d'abord une création collective avant d'être une création individuelle. Tenant plutôt d'un désenchantement ou d'un renversement qui fait cohabiter le conte avec une intrigue plus noire, le roman *CosmoZ* (2010) de Claro donne vie aux personnages du *Magicien d'Oz* (1900), les faisant traverser le cadre fictionnel pour entrer dans l'univers « réel » de leur auteur, Lyman Frank Baum : il les catapulte ainsi dans le XX^e siècle, jusqu'au contexte apocalyptique de la Seconde Guerre mondiale. Le conte est aussi présent chez Simon Boulerice dans *Javotte* (2012), un antépisode de Cendrillon, qui dépeint avec un humour noir les réflexions d'une adolescente sur ses expériences décevantes avec les hommes, ses troubles d'alimentation, le deuil de son père et l'indifférence de sa mère. *Les sangs* (2013) d'Audrée Wilhelmy, pour sa part, transforme les figures de Barbe Bleue et de ses sept

⁷ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », art. cité, p. 4-5.

⁸ « Dis-moi, ami lecteur, qu'est-ce qui est indispensable à tout héros dans ses aventures en terres étrangères ? Bien deviné : un conseiller, un guide, un adjuvant ! Pour cela, notre héroïne sait à qui s'adresser... Mais dans une telle aventure et dans une telle contrée, un adjuvant saura-t-il respecter les règles du schéma actantiel conventionnel ? » (Patrick Senécal, *Aliss*, Québec, Alire, 2000, p. 239.)

⁹ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit, 2003, p. 35.

femmes, à l’instar d’Amélie Nothomb, qui revisite également cette figure dans son roman *Barbe bleue* (2012) en reprenant le motif de la chambre interdite et de la réputation sulfureuse d’un homme soupçonné d’avoir mystérieusement fait disparaître ses précédentes locataires.

Ce phénomène ne s’observe pas que dans les romans. Les contes infiltrent et hybrident aujourd’hui plusieurs genres littéraires : le genre policier, dans *Contes de Crimes* (2000) de Pierre Dubois et *Le crime de Blanche-Neige* (1999) de Bruno Jobin ; l’autofiction, dans *Peau d’âne* (2003) de Christine Angot et *Riquet à la houppe Millet à la loupe* (2003) de Catherine Millet, où la réappropriation des contes sert à parler de soi dans une forme d’« allégorie autobiographique¹⁰ » ; la littérature érotique, dans *La vie sexuelle de Blanche-Neige* (2012) d’Etienne Liebig, une biographie non autorisée de la blanche princesse, qui longtemps s’est « touchée de bonheur » ; le recueil de micronouvelles, comme *Petits Chaperons* (2010)¹¹ de José Luis Zárate, où le conte d’origine est fragmenté et réduit à une série de brefs « récits discontinus et incompatibles¹² » invalidant parfois le conte entier, par exemple : « Le GPS du Petit Chaperon Rouge gâcha le conte » ; la poésie, dans *Chants populaires* (2007) de Philippe Beck, qui consiste en une « réécriture versifiée de soixante-douze contes de Grimm » prenant en compte « leur teneur mythique éparpillée en même temps que la nécessité de mesurer la distance qui nous en sépare¹³ », et *La dévoration des fées* (2017) de Catherine Lalonde, recueil de poésie en prose « entre le conte de fées enragé et la reprise hallucinée des récits d’apprentissage¹⁴ ». Le genre du conte littéraire permet aussi de réinventer les classiques : Guillaume Corbeil, dans *Trois princesses* (2016), par exemple, propose des réécritures qui démontent et reconstruisent les vies de Blanche-Neige, de

¹⁰ L’expression est de Jeanne Demers, dans *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2005.

¹¹ Traduit de l’espagnol au français. Dans sa version d’origine, paru sur le blogue de l’artiste, il fait partie de la « twittérature ».

¹² Cristina Álvares, « La microfiction comme métamorphose du conte. Éclatement narratif et transfictionnalité dans *Petits Chaperons* de José Luis Zárate », *Métamorphoses littéraires* [En ligne], mai 2013, consulté le 1^{er} octobre 2015, URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12080.pdf>.

¹³ Jean-François Perrin, « “Rédifier” les contes de Grimm : *Chants populaires* de Philippe Beck », *Féeries*, n° 7 (*Le conte et la fable*), 2010, p. 161.

¹⁴ Catherine Lalonde, *La dévoration des fées*, Montréal, Quartanier, 2017, quatrième de couverture.

Cendrillon et de La Belle au bois dormant, dans un effort de dénonciation du règne des apparences.

D'autres auteurs font un usage plus subtil du conte. Ici, ils empruntent ou parodient sa structure; là, ils mettent en scène un personnage de conteur ; ailleurs, ils y réfèrent¹⁵, en citant à quelques reprises des passages clés d'un conte en plein cœur de l'ouvrage, ou font un clin d'œil dans le titre, comme c'est le cas pour *L'ogre de Grand Remous* (1992) de Robert Lalonde et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy.

Notons que la littérature n'est pas le seul lieu où les créateurs s'abreuvent de la vitalité des contes, laquelle se retrouve au cœur de plusieurs pratiques artistiques contemporaines : théâtre¹⁶, danse¹⁷, cinéma¹⁸, bande dessinée¹⁹, musique²⁰ et photographie²¹, par exemple, le conte y apparaissant comme un moteur puissant de créativité. Par ailleurs, nous ne pouvons

¹⁵ À titre d'exemple, l'œuvre de Nelly Arcan contient plusieurs allusions et références aux contes merveilleux, comme dans *Putain*, où « la narratrice met en lumière, par des réinterprétations des contes du Petit Chaperon rouge, de La Belle au bois dormant et de Blanche-Neige, différents aspects de sa détresse face à l'oppression du regard masculin ». (Hélène B. Laforest, *Bois dormant suivi de La réécriture féministe contemporaine de quatre contes dans Putain de Nelly Arcan et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013, « Résumé ».)

¹⁶ Pensons au recueil de courtes pièces d'Elfriede Jelinek, *Drames de princesses* (2006), dont « Blanche Neige » et « La Belle au bois dormant » ont été mises en scène à l'Espace Go par Martin Faucher en 2011, ainsi qu'à la pièce *La Belle et la Bête* (2011), une création de Michel Lemieux et de Victor Pilon, au Théâtre du Nouveau Monde.

¹⁷ Pensons au ballet *Cendrillon « Celle qui, dit-on, aurait perdu sa chaussure »*, créé par Stijn Celis en 2003 pour les Grands ballets canadiens de Montréal.

¹⁸ Pensons à *L'odyssée d'Alice Tremblay* (2002, réal. Denise Filiatrault), *Alice in Wonderland* (2010, réal. Tim Burton), *Red Riding Hood* (2011, réal. Catherine Hardwicke), *Snow White and the Huntsman* (2012, réal. Rupert Sanders), *Mirror, Mirror* (2012, réal. Tarsem Singh), *Hansel and Gretel: Witch Hunters* (2013, réal. Tommy Wirkola), *Jack the Giant Slayer* (2013, réal. Bryan Singer), *Oz: The Great and Powerful* (2013, réal. Sam Raimi), *Maleficent* (2014, réal. Robert Stromberg), *Cinderella* (2015, réal. Kenneth Branagh), *Beauty and the Beast* (2017, réal. Bill Condon), pour n'en nommer que quelques-uns.

¹⁹ Certains bédéistes se servent du conte pour créer un univers débridé et fantastique propre à rassembler tous les personnages des contes merveilleux, comme Bill Willingham dans *Fables* (à partir de 2003), ou encore Alan Moore dans *Lost Girls* (1991-2006), un roman graphique érotique mettant en scène Alice (*Alice au Pays des Merveilles*), Wendy (*Peter Pan*) et Dorothy (*Magicien d'Oz*).

²⁰ Par exemple, le vidéoclip de la chanson « Sonne » (2001) de Ramstein, qui présente une Blanche-Neige sadique qui exploite les nains et succombe à une overdose.

²¹ Pensons à Catherine Rondeau et son exposition « De l'autre côté du miroir », présentée depuis 2012 dans plusieurs galeries et centres culturels. Voir aussi les travaux d'Annie Leibovitz, notamment ses photographies pour Disney (2008), et la série de photographies de Lissy Laricchia « Get back in your book » (2010), s'inspirant de personnages provenant des différents contes merveilleux qui retournent dans leurs livres respectifs, ou encore le projet de Dina Goldstein, « Fallen Princesses » (2007), qui se prête à une critique de la société.

ici passer sous silence le phénomène de « renouveau du conte²² » en tant que pratique orale. Jean-Marc Massie, qui a observé cette réémergence du conte au Québec depuis les années 1980 mais plus fortement encore depuis le tournant des années 2000, souligne l'apparition de nouvelles catégories de contes contemporains, tels que le conte urbain²³ et le conte hybride²⁴, présentés sous forme de spectacles et dont les textes sont publiés dans des maisons d'édition telles que Planète rebelle. Ces nouvelles catégories de conte indiquent, d'emblée, le « renouveau de cette forme de création et d'expression²⁵ ». L'art du conte semble se ranimer et se transformer, comme en témoignent aussi tous ces festivals dédiés à la parole conteuse (le Rendez-vous des Grandes Gueules, à Trois-Pistoles ; le Festival interculturel du conte de Montréal ; Le Festival Les jours sont contés de La Maison des arts de la parole, à Sherbrooke, pour ne nommer que ceux-là).

Force est donc de constater l'ampleur avec laquelle les contes littéraires et populaires refont surface dans la production artistique actuelle, réapparaissant tour à tour dans des œuvres qu'ils semblent destinés à hanter.

2. Problématique

Si ce retour massif aux contes date du tournant des années 2000, la pratique de la réécriture des contes, elle, n'est pas nouvelle : elle renvoie d'abord à la tradition du conte merveilleux, ou conte de fées, dès sa mise en écriture pendant la période classique.

²² Geneviève Calame-Griaule (dir.), *Le renouveau du conte/The Revival of Storytelling*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

²³ Sexes, drogue et béton sont les thématiques principales abordées dans les contes urbains, qui font « rimer oralité et urbanité d'une manière nouvelle et probablement inédite. » (Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001, p. 65.)

²⁴ « Le conte hybride puise à une multitude de sources et il peut permettre aisément le croisement du traditionnel et de l'urbain, comme il peut aussi les ignorer au profit d'une invention verbale défiant toute norme narrative. » (Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 74.)

²⁵ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 12.

En France, le passage des contes issus de la tradition orale vers l'écrit au XVII^e siècle donne lieu à « une mode de salon née vers 1685²⁶ », dont la figure la plus centrale est Charles Perrault avec son recueil *Les contes de ma mère l'Oye*, paru également sous le titre *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, qui servira de modèle à plusieurs écrivains par la suite. Dans son ouvrage *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Jack Zipes note qu'« un nombre incalculable d'écrivains courtois, au cours du XVIII^e siècle, s'essayèrent ingénument au genre "conte de fées" ou imitèrent les exemples qu'avaient proposés Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme de Murat et Préchac à la fin du XVII^e siècle²⁷. » Selon Zipes, deux courants dominaient alors :

ou bien [les auteurs] prenaient le genre au sérieux, et tentaient d'introduire dans la structure narrative les idées, les normes et les valeurs qu'ils considéraient comme susceptibles de constituer une émulation pour les adultes autant que pour les enfants ; ou bien ils parodiaient le genre, parce qu'ils le considéraient comme banal associant merveilleux et magie aux superstitions propres aux classes inférieures²⁸.

Le XIX^e siècle fut la période la plus prospère pour les contes et leurs réécritures. Dans l'article « En conter des vertes et des pas mûres. Mythologie du texte source des contes de fées du XIX^e siècle²⁹ », Hermeline Pernoud retrace plusieurs continuations de contes de fées dans lesquelles les auteurs « accus[aient] leurs prédécesseurs d'avoir omis certains détails, d'avoir menti ou, pire encore, d'avoir modifié le dénouement pour émerveiller le lecteur³⁰ ». Pour Pernoud, leurs intentions étaient de revisiter ces textes, d'en combler les blancs, dans un but de sauvegarde et de rétablissement de la « vérité ». Des contes comme « La Barbe Bleue », « Cendrillon » ou « La Belle au bois dormant » ont donc été repris et adaptés au goût du jour, en y introduisant bien souvent une tonalité ironique ou parodique, et en se

²⁶ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes », 2008 [1999], p. 27.

²⁷ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 2007 [1983], p. 32.

²⁸ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, ouvr. cité, p. 33.

²⁹ Hermeline Pernoud, « En conter des vertes et des pas mûres. Mythologie du texte source des contes de fées du XIX^e siècle », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 13 (*La bibliothèque des textes fantômes*), mis en ligne en novembre 2014, consulté le 26 mars 2015, URL : www.fabula.org/lht/index.php?id=1329.

³⁰ Hermeline Pernoud, « En conter des vertes et des pas mûres », art. cité.

détournant des moralités de Perrault. Pernoud s'appuie sur les travaux de Jean de Palacio qui, s'étant intéressé aux réécritures de contes merveilleux de 1862 à 1922 dans *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, fait ressortir les trois formes de perversion touchant le genre : perversion par suite (un auteur reprend un conte en le continuant où il s'arrête normalement, pour en dire plus) ; perversion par extension (un détail du conte-source est relevé et sert de moteur au conte second qui en résulte) ; perversion par contrefaçon (où le réel et le banal du quotidien sont introduits dans l'univers merveilleux par exemple). Au XIX^e siècle, l'engouement pour le genre littéraire du conte merveilleux est présent non seulement en France mais également en Allemagne. L'entreprise de collecte des frères Grimm au début du siècle demeure une référence incontournable qui inspirera d'autres auteurs dans une tentative de sauvegarde du folklore mais aussi de littérisation de ce qui est considéré comme un patrimoine, et qui ne manque pas de subir alors plusieurs transformations. Du côté québécois, à la même époque, « les contes fantastiques en vogue [...] ont [...] eu une grande influence sur [les] littérateurs³¹ ». Jean-Marc Massie souligne « les rapports étroits entre le conte et la littérature », le « conte littéraire [étant] le genre qui a présidé aux débuts de la littérature canadienne-française³² » en lui donnant plusieurs personnages dont les aventures sont devenues des classiques :

La littérature orale, une fois inscrite sur le papier, nous a donné bon nombre de classiques (« Rose Latulipe » [Philippe Aubert de Gaspé, père], « Le loup-garou » et « Tom Caribou » [Louis Fréchette], « La chasse-galerie » [Honoré Beaugrand], « La Corriveau » [Philippe Aubert de Gaspé, fils], etc.), qui ont trouvé leur place dans l'histoire de notre littérature³³.

Dans un esprit contestataire et opposé à cette patrimonialisation, se met en branle dans la deuxième moitié du XX^e siècle une « violente attaque contre le conservatisme des contes de fées *classiques*³⁴ ». On assiste alors à un autre type de subversion, plus critique, qui cherche à émanciper le conte de son contenu rétrograde, parfois sexiste, raciste et

³¹ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 34.

³² Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 33.

³³ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 33.

³⁴ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, ouvr. cité, p. 80 ; l'auteur souligne.

autoritaire³⁵. Claire-Lise Malarte remarque, par exemple, une nette tendance *transfiguratrice* des réécritures des contes classiques en littérature jeunesse dans cette période. Elle cite notamment les *Sept contes* (1984) de Tournier, *Les contes à l'envers* (1977) de Dumas et Moissard et *La patrouille du conte* (1982) de Gripari, qui « subverti[ssent] des contes traditionnels et [les] récri[vent] en prenant un contre-pied résolument anticonformiste³⁶ ». Le premier roman de Marie-Claire Blais, *La belle bête* (1959), qui comprend des allusions aux contes de « La Belle et la Bête » et de « Cendrillon », entre autres, pourrait s'inscrire également dans cette veine³⁷. Si l'on assiste ensuite, au Québec, à une dévalorisation du conte traditionnel au cours des années soixante-dix et quatre-vingt³⁸, certains écrivains y puisent et le transposent dans un nouvel imaginaire. C'est le cas notamment de Jacques Ferron, qui bouleverse le genre en écrivant des recueils marqués par l'ambiguïté et l'incertitude, dans des « récits qui partent dans toutes les directions, des finales qui conduisent vers un certain inachèvement, des intrigues et des dialogues bizarres et tarabiscotés, sans compter les narrateurs aux digressions souvent longues et véhémentes³⁹. »

Cette thèse postule que les romans contemporains qui transposent le conte dans le roman établissent encore un autre rapport avec le conte et en transmettent une mémoire nouvelle. Dans ces transpositions romanesques, en effet, le conte se trouve à la fois mis à distance et interpellé, oublié et rappelé, ne faisant plus l'objet simplement d'une réécriture critique, ironique ou subversive. Les transpositions romanesques contemporaines du conte semblent relever d'un phénomène de dérivation, par lequel le conte s'ouvre sur d'autres genres, sur d'autres possibles, permettant d'établir des ponts entre la tradition et l'époque contemporaine. Ainsi, la transposition des thèmes et des figures du conte dans le roman

³⁵ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, ouvr. cité, p. 278.

³⁶ Claire-Lise Malarte, « La nouvelle tyrannie des fées, ou la réécriture des contes de fées classiques », *The French Review*, vol. 63, n° 5, avril 1990, p. 827-837.

³⁷ Voir Èva Pich Ponce, « La haine de Cendrillon ou la ré-écriture du conte dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais », dans Catherine d'Humières (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 221-234.

³⁸ Jean-Marc Massic, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 33-35.

³⁹ Andrée Mercier, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude Sémiotique*, Québec, Nota bene, coll. « Études », 1998, p. 7.

contemporain peut être considérée autant comme un « attentat désacralisant⁴⁰ » dirigé vers le conte que comme une entreprise de renouvellement littéraire. Car on n’y retrouve pas une simple dégradation des formes, ou une déchéance des figures archétypales propre au désenchantement moderne, mais bien aussi un certain « réenchancement » narratif par le métissage des genres.

La coprésence des éléments appartenant aux deux genres, conte et roman, voire leur contamination mutuelle, redynamise, en quelque sorte, la forme que prend le récit dans le roman contemporain. C’est ce passage vers le roman qui sera analysé dans cette thèse. Bien que, dans la diégèse des œuvres évoquées précédemment, le caractère fabuleux des contes merveilleux s’efface ou devient ambigu, au profit de l’esthétique souvent hyperréaliste du roman, il n’en demeure pas moins que la fiction, réfléchissant sur elle-même et son pouvoir de représentation, devient un lieu de transformation et d’hybridation. Ces jeux réflexifs de va-et-vient entre le conte original et sa transposition contemporaine ont la potentialité d’enchanter le lecteur en lui permettant de voir de *l’autre côté du miroir*.

Ce dialogue qui s’ouvre entre une forme d’origine orale et séculaire et une forme savante, écrite, soulève d’emblée plusieurs questions. Comment l’intrigue et les actants d’un conte peuvent-ils se développer en investissant le genre du roman, et comment ce dernier est-il travaillé, transformé par le conte qu’il absorbe ? Comment le conte semble-t-il, par son retour, amener une réflexion critique et générique sur lui-même, mais, aussi, sur le roman qui l’intègre et dont le rapport au réel est bouleversé ?

3. Présentation du projet de création et du corpus d’analyse

J’ai choisi de répondre à ces questions dans une recherche-crédation, conjuguant un volet création et un volet réflexion, qui me permettra de proposer une reprise personnelle de

⁴⁰ L’expression est de Frank Wagner, dans son article « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique*, n° 165, février 2011, p. 8.

contes en interrogeant les enjeux de la pratique intertextuelle et hypertextuelle qui alimente ma démarche créatrice.

3.1. Volet création : présentation de *Sœurs de papier*

Le volet création consiste en un roman par fragments inédit intitulé *Sœurs de papier*, caractérisé par sa forme polyphonique. Dans le cadre de ce roman, je déploie des processus de réécriture qui influent sur la construction des personnages et des voix narratives. Je propose d'y croiser et d'y réinventer les actants principaux de deux contes, « Le Petit Chaperon rouge » et « La Petite Sirène ». Ces figures, déjà investies par une forte charge symbolique, ont été maintes fois réactivées dans la mémoire collective et culturelle, devenant ce qu'Umberto Eco nomme des personnages *fluctuants*⁴¹, ayant migré hors de leur « partition originale » et étant davantage « connus dans leur avatar extra-textuel que dans le rôle qu'ils ont joué dans un scénario précis⁴² ». Mon projet consiste à déployer les potentialités de ces personnages lointains, issus d'une longue tradition, qui, un peu à la manière des revenants, se glissent « sous » le texte afin d'émerger à la surface sous une forme nouvelle, hybride, entraînant avec eux tout un bagage accumulé au fil de leurs nombreuses apparitions dans des versions antérieures. Cette présence de « revenants » peut se lire comme une autre variante formelle de la spectralité : le spectre, sous toutes ses formes, étant une figure importante de la littérature contemporaine, comme l'ont montré Lionel Ruffel (« Le temps des spectres⁴³ »),

⁴¹ « [N]ous devons supposer que certains personnages de fiction ont une sorte d'existence indépendante de leur partition originale. [...] [C]ertains d'entre eux migrent même d'un texte à un autre, parce que l'imagination collective, par-delà les siècles, les a investis émotionnellement et les a transformés en individus *fluctuants*. » Pour illustrer son propos, Eco donne l'exemple du Petit Chaperon rouge : « Dans le texte de Perrault la petite fille est mangée par le loup et l'histoire s'arrête là, nous inspirant de graves réflexions sur les risques liés à l'imprudence. Dans le texte de Grimm le chasseur arrive, tue le loup et ramène de nouveau à la vie l'enfant et sa grand-mère. Maintenant, la fille que chaque mère et chaque enfant connaissent n'est ni celle de Perrault, ni celle de Grimm. La fin heureuse provient certainement de la version de Grimm, mais beaucoup d'autres détails sont une sorte de fusion des deux versions. Le Petit Chaperon Rouge que nous connaissons provient d'une *partition fluctuante*, celle plus ou moins partagée par chaque mère. » (Umberto Eco, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *SociologieS* [En ligne], juin 2010 (*Émotions et sentiments, réalité et fiction*), consulté le 31 décembre 2014, URL : <http://sociologies.revues.org/3141>.)

⁴² Umberto Eco, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », art. cité.

⁴³ Lionel Ruffel, « Le temps des spectres », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (voir *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*⁴⁴).

Contrairement aux œuvres parodiant ou subvertissant les contes en vue de renverser l'intrigue pour dénoncer les stéréotypes qu'ils véhiculent, je désire plutôt, venant rompre avec la tradition moderne par le fait même, renouer avec l'achronie du conte, tout en tirant parti du décalage, de la distance temporelle qui sépare les figures du Petit Chaperon rouge et de la Petite Sirène, et qui les sépare ensemble de notre temps contemporain. Je cherche également à représenter le poids de la mémoire qui joue sur ces figures du passé et les réinvente constamment. En m'inspirant des contes pour créer, je mets à profit la tension qui caractérise le genre entre la distance (éloignement temporel) et le rapprochement (réactualisation des thèmes et des personnages du conte).

Aussi, les thèmes de la réminiscence, de la trace et de la cicatrice s'avèrent profondément ancrés dans l'imaginaire de mes personnages. Dans mon roman, le personnage d'Isabel incarne la figure du Petit Chaperon rouge tout en se rapprochant du loup, qu'elle croit déjà avoir été dans une autre vie. De son côté, Cora, obsédée par le monde marin, retrouve une version inversée d'elle-même dans le conte de « La Petite Sirène » d'Andersen. Cette dynamique de l'inversion et du retournement est ainsi constitutive de la construction de mes personnages. Les deux jeunes héroïnes, qui portent les souvenirs de ces autres vies confondus avec ceux de leur enfance, sont donc dépositaires de cette mémoire « composite », amalgamée, tout en étant détachées de leur origine.

Par ailleurs, la forme fragmentée de mon roman vient créer un effet de « suspension du temps, [d]'*in medias res* continué⁴⁵ », mais contribue aussi, si l'on tient compte de l'ancrage chronotopique flou, à découper et isoler des scènes semblant se produire *in illo tempore*, dans un temps plus lointain, incertain. Ce dernier aspect le rapproche du conte. C'est l'accumulation de fragments, donc une somme de moments brefs, de petits contes personnels

⁴⁴ Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2013.

⁴⁵ Isabelle Asselin, « Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya », dans *Le recueil littéraire*, Irène Langlet (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 153-164.

presqu'indépendants les uns des autres qui servent de fil directeur à l'intrigue et la font progresser, tout en créant une impression de passé indéterminé. Il y a donc à la fois une certaine contamination du genre long du roman par l'esthétique de la brièveté, et du genre bref du conte qui se déploie dans une intrigue romanesque. Le roman par fragments m'apparaît, de plus, comme le genre le plus apte à intégrer le croisement des personnages du Petit Chaperon rouge et de la Petite Sirène : il permet de rendre compte de leur transformation narrative en dévoilant leur intériorité, qui était gommée dans les contes d'origine, et en leur donnant chacun une voix propre. Dans *Sœurs de papier*, quatre voix narratives s'entremêlent : celle du père, Louis, dont la narration prend peu à peu la forme d'un journal d'enquête ; celle de Cora, marquée par un trauma, plus factuelle et elliptique, toujours au bord du silence ; celle d'Isabel, plus onirique, qui fait entendre en écho les voix du passé qui habitent sa mémoire ; enfin, celle de Claire, qui récolte et rassemble les histoires des autres. Cette figure de femme qui se cherche dans toutes les demi-teintes de blanc, peignant et repeignant la chambre conjugale comme pour s'effacer sans cesse, s'intéresse de plus en plus aux fillettes perdues dont elle assure la garde pour un moment. Elle se demande pourquoi elle se sent liée aussi intimement à leur existence. La pluralisation des voix et des discours qui s'entremêlent dans mon roman crée un effet de mystère, de déréalisation et, surtout, de problématisation de l'autorité narrative, puisque les différentes versions peuvent se contredire, se répéter ou se faire concurrence. Elles font plus largement l'effet d'un kaléidoscope, présentant toutes un même décalage par rapport au réel ou une version originale inatteignables, sorte de blanc autour duquel elles tournoient vertigineusement.

L'hybridité et la fragmentation du roman s'inscrivent dans une démarche de transposition générique. Les contes originaux sont repris surtout par des allusions et des inversions (panier apporté par la grand-mère à Isabel, vêtements rouges d'Isabel rappelant ceux du Chaperon rouge, mutisme de Cora rappelant celui de la Petite Sirène, à titre d'exemples). La forme romanesque permet de surcroît d'intégrer de nombreux registres qui convoquent la mémoire de manière différente, une mémoire à la fois achronique et anachronique, faite de réminiscences dont l'origine est si lointaine qu'elles se perdent dans l'oubli. La partie du roman qui est narrée par Louis joue davantage avec les codes du roman

policier et de l'enquête (comme recherche de traces), alors que les parties narrées par Cora et Isabel se rapprochent du journal intime. De la sorte, le conte contamine et bouleverse les autres formes en mettant de l'avant un écart important entre les méthodes d'appréhension du réel, selon que les personnages sont davantage près du merveilleux (comme Cora et Isabel), ou qu'ils en sont éloignés (comme Claire, qui cherche d'abord à l'effacer), peinant à donner sens au monde tel que perçu par les fillettes.

Le roman s'ouvre sur une scène tragique. Louis est un policier qui a quitté sa maîtresse depuis plusieurs années. Il la retrouve morte d'une *overdose* dans une maison en forêt. Pour la première fois, il rencontre leur fille Isabel, une enfant presque sauvage tout de rouge vêtue. Louis désire la ramener avec lui en ville afin de lui présenter son autre fille, Cora. Cette dernière s'enferme peu à peu dans un mutisme inquiétant depuis un accident survenu à la plage et qui l'a laissée paralysée. La réunion des deux demi-sœurs ne se fera pas sans heurts. Avec l'aide de Claire, une femme offrant ses services à domicile, Louis souhaite amoindrir le choc de cette arrivée tout en surveillant de près la relation particulière que développent ses filles, que tout semble séparer. Isabel et Cora s'appivoisent lentement, jusqu'à ce qu'elles décident de s'enfuir ensemble, afin de retrouver une présence énigmatique (L'Ombre), ce qui leur permettra de « récupérer [leur] histoire, en amont et en aval ».

Cette création romanesque explore ainsi les effets esthétiques et critiques de la réécriture au sein d'une forme fragmentée et polyphonique laissant place à une réflexion métatextuelle sur le devenir textuel et mémoriel des personnages de conte.

3.2. Volet réflexion : présentation du corpus d'analyse

Dans le volet réflexion, j'analyserai trois romans contemporains réécrivant des contes : *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, qui revisite les personnages de Barbe Bleue et de ses sept épouses ; *Javotte* de Simon Boulerice, qui s'inspire du cycle de « Cendrillon » ; enfin, *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard, dans lequel un personnage d'auteur réécrit la version « grimmiennne » de ce conte. Dans ces œuvres, la construction intertextuelle et

intergénérique met en place une poétique de l'hybridité et de la transgression qui participe des transformations de la littérature contemporaine en redéfinissant les tensions entre tradition et modernité. Ce corpus permet de mettre en relief les différents phénomènes transtextuels et la dynamique intergénérique des œuvres, la transformation des personnages romanesques qui en découle, ainsi que la problématisation de l'autorité narrative et fictionnelle qui s'y produit. L'importance des effets métaleptiques est également notable dans ce corpus. Les contours du récit et les frontières entre l'hypotexte et l'hyper texte y sont brouillés, comme si le lecteur n'était jamais en présence d'une seule œuvre et d'un seul auteur, ce qui est, d'emblée, le propre du conte, qui n'appartient à personne et qui est toujours mouvant, toujours réadapté. Par exemple, le narrateur de Chevillard réécrit « Le Vaillant Petit Tailleur » et le raconte à sa manière en faisant cohabiter l'univers du personnage et celui du narrateur-auteur mis en scène ; le roman de Boulerice joue sur le dédoublement identitaire du personnage de Javotte, qui est à la fois une adolescente banale et un personnage de conte catapulté au XXI^e siècle ; la narration ambiguë des différentes parties du roman *Les sangs*, qui pourrait être le fruit d'un seul personnage réécrivant les journaux de ses femmes, amène le lecteur à s'interroger sur les frontières fictionnelles et sur le procédé de réécriture même.

Les romans de Wilhelmy, Boulerice et Chevillard posent tous le conte comme « matériau » de (re)création, mais le questionnent sous des angles différents. Sans vouloir faire l'impasse sur les tonalités différentes des œuvres à l'étude et traiter le tragique des *Sangs* de la même manière que le comique de *Javotte* et le ton ironique du *Vaillant Petit Tailleur*, je me suis concentrée sur les procédés d'écriture et les thèmes qui les rassemblaient, montrant que le conte pouvait alimenter tout un éventail de projets dans l'imaginaire contemporain : qu'on veuille s'amuser de ses images de princesses désuètes, qu'on interroge sérieusement l'amoralité de certaines de ses lectures ou qu'on se prête au jeu d'une réécriture critique.

Ces différences m'ont également amenée à réfléchir, par des allers-retours constants entre la théorie, l'analyse et la création, sur ma propre pratique romanesque, en lien avec mon rapport au conte.

4. État de la question

Les nouvelles manifestations du conte ont suscité diverses réflexions et ont influencé plusieurs projets de création au cours des dernières années. À titre d'exemple, de nombreux colloques se sont tenus récemment pour mettre en commun les propositions sur « les nouveaux enjeux du conte, ses adaptations et réécritures contemporaines, [et] sa place dans l'imaginaire collectif⁴⁶ ». Mentionnons le colloque « Il était une fois... ? Formes, enjeux et détournement du conte contemporain », tenu à l'Université du Québec à Montréal en 2017, et d'autres sur les nouveaux territoires théoriques et pratiques du conte oral, comme le colloque annuel du Regroupement du Conte au Québec en 2016, intitulé « Territoires de recherche⁴⁷ ». Mentionnons également les appels à contribution scientifique autour du thème du conte, comme le projet de volume collectif *Le conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^e siècle*⁴⁸, mais aussi, les appels de textes dans des revues de création, comme *XYZ. La revue de la nouvelle* et son numéro *Contes de fées. Des mondes désenchantés*, dont les auteurs mandatés devaient « s'inspirer des contes de fées traditionnels pour écrire des nouvelles⁴⁹. »

Cela étant dit, malgré cette résurgence de l'intérêt (critique et artistique) pour le genre du conte, autant sous sa forme orale que littéraire, peu d'ouvrages traitent exclusivement du passage du conte au roman caractérisant le corpus choisi dans le cadre de cette thèse, où des problèmes relevant de l'intergénéricité s'ajoutent aux problèmes relevant de l'intertextualité. Citons cependant le numéro *À la croisée des genres : intergénéricité du merveilleux au XIX^e siècle* de la revue *Féeries*, dans lequel on retrouve des articles « qui envisagent d'un point de vue générique la confrontation du merveilleux et du moderne et explorent

⁴⁶ Voir le programme sur le site du Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura [En ligne], consulté le 16 mai 2017, URL : <http://figura.uqam.ca/actualites/il-etait-une-fois-formes-enjeux-et-detournement-du-conte-contemporain>.

⁴⁷ Voir le programme sur le site du Regroupement du conte au Québec [En ligne], consulté le 16 mai 2017, URL : <http://conte.quebec/actualite/colloque-du-rcq-2016>.

⁴⁸ Florence Fix et Hermeline Pernoud (dir.), *Le Conte dans tous ses états. Fragmenter et réenchanter le merveilleux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2018.

⁴⁹ Voir David Dorais, « Présentation », *XYZ*, n° 129 (*Contes de fées. Des mondes désenchantés*), printemps 2017, p. 5.

l'interaction entre le modèle du conte de fées et les poétiques de la modernité⁵⁰ ». Pour ma part, j'observerai ces interactions dans des romans récents, en tentant de montrer leurs modalités et enjeux proprement contemporains.

Par ailleurs, dans les ouvrages critiques sur la production littéraire du XXI^e siècle, on trouve plusieurs ouvrages sur les poétiques de l'hybride, lesquels s'intéressent à l'esthétique de la reprise (*Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*⁵¹), au phénomène de la transtextualité ainsi qu'à la réécriture (*Les récrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*⁵²). En général, ce sont des collectifs, c'est-à-dire des ouvrages qui n'offrent pas toujours d'analyse synthétique et se contentent souvent d'observer les phénomènes dans des œuvres particulières.

Il en va de même pour les travaux sur la présence du conte dans la littérature. Du côté anglophone, les auteurs du collectif *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*⁵³, dirigé par Susan Redington Bobby, se sont penchés sur ce phénomène du *retelling*. Ce collectif rassemble plusieurs contributions s'intéressant à des œuvres qui réécrivent des contes de fées, ou encore aux influences de ceux-ci sur la création. La parution de cet ouvrage montre que les contes se retrouvent sous diverses formes dans la production artistique et que l'étude de ces résurgences dégage de nouveaux enjeux d'écriture, tout en permettant de décrire et de mettre au jour les différentes manières dont un écrivain peut se servir de l'héritage des contes en littérature.

⁵⁰ Vérane Partensky (dir.), *Féeries*, n° 12 (*À la croisée des genres : intergénéricité du merveilleux au XIX^e siècle*), 2015.

⁵¹ Renata Jakubczuk et Anna Maziarczyk, *Recyclage et décalage*, ouvr. cité. On y souligne entre autres la particularité des reprises contemporaines qui déplacent et reconfigurent leur modèle sur le mode du recyclage plutôt que sur celui de l'imitation.

⁵² Patrick Bergeron et Marie Carrière (dir.), *Les récrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011.

⁵³ Susan Redington Bobby (dir.), *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*, Jefferson (North Carolina), McFarland and Company, 2009.

Du côté francophone, on retrouve entre autres le collectif *Conte et narration au féminin*⁵⁴, dirigé par Christiane Chaulet Achour, qui, bien qu'il se limite à des œuvres écrites ou récitées par des femmes, présente tout de même des contributions qui étudient des romans qui renouent avec les contes. Dans une approche plus sociologique, les études réunies par Catherine d'Humières dans *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*⁵⁵ s'intéressent aux changements et à l'évolution du genre sous plusieurs angles, et abordent la reprise des contes merveilleux traditionnels dans les réécritures contemporaines en examinant comment elles « réinvestissent la structure familiale » des contes, partant du postulat que « les rapports intergénérationnels d'une société se reflètent particulièrement bien dans le miroir du conte, et que les réécritures de contes doivent par suite retranscrire avec plus ou moins de fidélité l'évolution des structures familiales. Et vice-versa⁵⁶ ».

Parmi l'ensemble de ces travaux, l'intérêt de mon projet est d'étudier les formes récentes de réécritures romanesques de conte et de tenter d'en proposer une synthèse, visant à définir une pratique spécifiquement contemporaine de la réécriture de contes, de même que les enjeux propres qui en découlent.

Concernant les œuvres de mon corpus d'étude, *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard est le roman qui a retenu le plus fortement l'attention de la critique et qui a suscité le plus grand nombre de commentaires jusqu'à maintenant : relevons les travaux d'Elin Beate Tobiassen, qui s'est intéressée à l'incipit digressif du roman⁵⁷ et au parcours du lecteur dans l'œuvre⁵⁸ ; ceux de Pierre Schoentjes⁵⁹, qui étudie les procédés ironiques du roman ; ceux de

⁵⁴ Christiane Chaulet Achour (dir.), *Conte et narration au féminin*, Paris, Manuscrit Université, coll. « Féminin/masculin », 2005.

⁵⁵ Catherine d'Humières, *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, ouvr. cité.

⁵⁶ François Fièvre, « Le conte mis à jour », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, mis en ligne en janvier 2009, consulté le 22 mai 2015, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4821.php>.

⁵⁷ Elin Beate Tobiassen, « Une écriture à bâtons rompus : L'incipit digressif du *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », *Revue romane*, vol. 40, n° 2, octobre 2005, p. 289-314.

⁵⁸ Elin Beate Tobiassen, « Promenades de lecteurs dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard », *French Studies*, vol. 62, n° 3, juillet 2008, p. 313-327.

⁵⁹ Pierre Schoentjes, « Ironie et mise à l'épreuve chez Éric Chevillard », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 267-284.

René Audet⁶⁰, qui le cite en exemple comme un cas de récit où l'on réécrit la littérature ; et ceux de Frank Wagner⁶¹, qui met au jour son appareillage métatextuel hors du commun. Les modalités et enjeux de la transposition générique dans le roman de Chevillard, à la fois du conte au roman et du roman au conte, n'ont toutefois pas encore été interrogés par la critique.

Les deux autres romans de mon corpus, étant donné leur publication récente, ont davantage été critiqués qu'analysés. Recensons tout de même les principaux aspects soulignés dans les lectures qui en ont été proposées. *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, paru chez Leméac en 2013 et édité en 2015 chez Grasset, est présenté comme l'histoire de « Barbe Bleue raconté[e] par ses femmes ». Quelques analyses critiques y ont été consacrées, notamment celle de Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire⁶² », parue dans la revue en ligne *Salon double*. Renaud y analyse la place de l'écriture dans l'œuvre, qui est un thème central, et s'interroge sur la « question de la fiabilité des différents narrateurs ». Généralement, les thématiques de la sexualité, de la violence, ainsi que l'idée de travestissement postmoderne du conte sont mises de l'avant dans les articles ou les blogues qui recensent ce roman. Quant à *Javotte*, on retient surtout l'« éloge de la méchanceté⁶³ » qui ressort des propos de la narratrice, ainsi que la critique de la société contemporaine présentée par le roman dans son ensemble⁶⁴.

⁶⁰ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 183-202.

⁶¹ Frank Wagner, « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », art. cité.

⁶² Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », *Salon double. Observatoire de littérature contemporaine* [En ligne], 4 septembre 2013, consulté le 25 février 2015, URL : <http://salondouble.contemporain.info/lecture/concert-de-voix-singulieres-ou-recit-totalitaire>.

⁶³ Nathalie Petrowski, « Simon Boulerice : un enfant pas comme les autres », *La Presse* [En ligne], mis en ligne le 10 novembre 2012, consulté le 3 septembre 2017, URL : www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201211/09/01-4592274-simon-boulerice-un-enfant-pas-comme-les-autres.php.

⁶⁴ « Reflet d'une société superficielle, *Javotte* est un roman qui dresse un portrait fidèle de la société d'aujourd'hui, qui n'a jamais cessé de corrompre l'individu » (Éric Dumais, « La méchante demi-sœur de Cendrillon », *Bible urbaine* (blogue) [En ligne], 31 août 2012, consulté le 3 septembre 2017, URL : www.labibleurbaine.com/litterature/javotte-de-simon-boulerice-la-mechante-demi-soeur-de-cendrillon).

5. Hypothèses

« Nul texte ne peut s'écrire indépendamment de ce qui a été déjà écrit et il porte, de manière plus ou moins visible, la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition⁶⁵ », comme nous le rappelle Nathalie Piégay-Gros dans son *Introduction à l'intertextualité*. Une fois cette évidence posée, nous pouvons nous demander comment le texte travaille cette mémoire, comment il la modifie et est transformé par elle en retour.

Cette thèse pose que les transpositions romanesques contemporaines de contes renouent avec la mémoire de ce genre traditionnel d'une manière qui se distingue de la contestation moderne. Ces transpositions romanesques, en effet, loin de reléguer le conte à un passé dépassé, lui confèrent une prégnance et une actualité : les éléments structurants des contes y sont repris et mobilisés, engagés dans un mouvement de transformation (intertextuelle, hypertextuelle, transfictionnelle) qui devient le moteur de la fiction, entraînant celle-ci dans un mouvement paradoxal qui va du souvenir au devenir. Je chercherai donc à montrer comment les transpositions romanesques contemporaines de contes procèdent à la fois à une mise à distance critique de la mémoire du genre et à son réinvestissement. Ainsi, elles ne renoueraient pas avec le conte seulement pour le réécrire ou en prendre le contre-pied, mais aussi parce qu'il permet de raconter autrement *la littérature*, en retournant le roman contre – ou vers – son origine. De la sorte, les transpositions romanesques contemporaines de contes instaurent une véritable coprésence par la contamination des deux genres, le genre ancien du conte et le genre moderne du roman se transformant et s'actualisant au contact l'un de l'autre.

6. Méthodologie et cadre théorique

Afin de démontrer ces hypothèses, il s'agira premièrement de repérer et de dégager, dans les trois romans analysés, les traces textuelles des contes littéraires. Le premier chapitre,

⁶⁵ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Nathan Université, coll. « Lettres sup. », 2002, p. 7.

« La présence intertextuelle du conte merveilleux dans les romans contemporains », me permettra de présenter la notion d'intertextualité et de définir les principaux procédés qui y sont associés. J'observerai ensuite par quels procédés le conte se trouve indexé ou absorbé dans le registre romanesque dans les romans de mon corpus. Les citations et les allusions au conte de « La Barbe Bleue » de Perrault dans *Les sangs*, par exemple, se font plus discrètes que la réécriture affichée du *Vaillant Petit Tailleur*, ou encore que la reprise de certaines scènes de « Cendrillon » dans *Javotte*. À cette étape, il importera de mettre ces différences en perspective et de s'interroger sur les fonctions des intertextes et le type d'accueil que leur réservent les œuvres.

Dans le deuxième chapitre, « La dérivation textuelle des contes dans les transpositions romanesques contemporaines », je me pencherai sur les modalités et les formes de la réécriture de contes par le biais des concepts d'hypertextualité et de transfictionnalité tels que définis par Gérard Genette⁶⁶ et Richard Saint-Gelais⁶⁷, qui sont centraux dans mon analyse. Je poursuivrai ainsi mon étude des relations qu'entretiennent les romans et leurs hypotextes, en mettant cette fois l'accent non sur les renvois au texte du conte mais sur les modifications et les transformations qu'il subit dans son passage au genre romanesque.

Dans le troisième chapitre, « Tension générique et désorientation du personnage : du conte au roman, du roman au conte », il s'agira d'élargir l'étude aux phénomènes d'interaction générique et à la transformation des personnages romanesques qui en découle. Dans ce dernier chapitre, je comparerai les poétiques du conte et du roman et tenterai d'établir les processus d'interaction entre les genres⁶⁸ que l'on retrouve dans les romans de mon corpus. J'observerai la forme hybride et éclatée des trois romans : *Les sangs*, qui amalgame les genres de l'intime (carnet, journal, lettre), les genres brefs comme le fragment et le portrait, ainsi que des dessins provenant du traité de botanique de l'une des narratrices ; *Le*

⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992 [1982].

⁶⁷ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

⁶⁸ À partir des processus de différenciation, d'hybridation ou de transposition tels que conceptualisés par Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001.

Vaillant Petit Tailleur, construit sur l’alternance entre digression et narration, faisant par exemple intervenir plusieurs contes avortés au sein de la trame principale ; *Javotte*, qui brouille les repères historiques et culturels en confrontant et en mélangeant les références contemporaines et celles, millénaires, des contes. À cette étape de l’analyse, je m’intéresserai plus particulièrement à ce que permet cette dynamique générique, aux transformations qu’elle opère à la fois dans le conte et dans le roman, et vice versa. Par ailleurs, l’accent mis sur le genre du conte semble tantôt introduire un questionnement sur l’autorité et la vraisemblance au niveau de la narration, tantôt en révéler l’ambiguïté. Que ce soit par la réappropriation auctoriale sous un mode ironique qu’on retrouve dans le roman de Chevillard, ou par le dispositif textuel particulier du roman *Les sangs* qui permet plusieurs lectures différentes (dont celle du personnage de l’ogre qui « usurpe » l’autorité des narratrices en se lançant dans un processus éditorial de mise en livre, surplombant ainsi les récits qu’il dit retranscrire), la forme romanesque devient le lieu d’une réflexion sur la problématisation de l’autorité⁶⁹, qui se déploie également dans l’intrigue. Finalement, pour donner suite à ces observations sur les métamorphoses thématiques, esthétiques et formelles générées par la coprésence du conte et du roman, je m’intéresserai à son corolaire poétique : la transformation et la désorientation des personnages de conte, une fois projetés – ou déportés – dans l’espace romanesque. Les trois romans de mon corpus, qui font revivre l’Ogre et ses épouses, le Vaillant Petit Tailleur et les géants, ainsi que Javotte, modifient ainsi leur « personnalité », voire leur caractère ou statut romanesque.

En somme, je verrai comment le conte est absorbé par le roman dans le premier chapitre, consacré aux relations intertextuelles ; ensuite, dans le deuxième chapitre, consacré aux relations hypertextuelles, comment le conte est transformé par et dans le roman, afin d’explorer, dans le troisième chapitre, axé sur la dynamique générique, comment le roman et ses personnages s’en trouvent transformés à leur tour. Je conclurai par un retour sur ma

⁶⁹ L’ouvrage collectif sous la direction d’Emmanuel Bouju, *L’autorité en littérature* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010), pourra apporter quelques éclaircissements sur le concept d’autorité, qui demeure un thème de réflexion important dans des romans réécrivant des contes, c’est-à-dire passant d’un genre qui ne réclame aucun auteur à un genre qui valorise l’originalité et la singularité.

pratique, à la lumière des liens entre mon projet de création et le corpus analysé, qui redéplient, dans les deux cas, la mémoire des contes, tout en sondant les possibles de la forme romanesque.

SŒURS DE PAPIER

Ce dont je me souviens

Isabel

Il y a longtemps, j'étais un loup et je pourchassais la lune.

Je commence mon histoire ainsi parce que c'est le seul début que je me connaisse.

Bien avant de savoir marcher, bien avant de porter des jupes ou de pouvoir retenir le nom des fleurs, j'étais hurlements. Faim sans fond. Marquant chaque arbre sur mon territoire.

Je me rappelle du froid, de l'odeur du sang, de la voix d'un homme essoufflé par sa course. De la ravine qui se dérobe, mes paupières fermées, tout au long de ma chute. Une longue, très longue chute.

Loup, y es-tu ? M'entends-tu ?

J'attendais que la terre m'avale. L'impact de mon corps sur la pierre, libérant les restes de mes dernières proies. Je tombais, mais je n'oubliais rien.

Dans les mains qui venaient de m'attraper, je n'ai pas reconnu mon cri.

La lumière était vive et ma mère, dont je ne voyais encore que les lèvres rouges, me prénomma Isabel.

Chaque fois que j'en parle, grand-mère me regarde avec de grands yeux et plaque sa main sur mon front : *t'es pas chaude pourtant, c'est pas la fièvre*. Je prends son manteau de fourrure, et je lui dis que moi aussi, mon pelage était gris.

Ma grand-mère porte mon ancienne peau, l'hiver, pour aller communier et faire sa fière dans le quatrième rang.

Louis**16 mai, 20:30**

Ta mère m'a contacté en panique.

Il devait être dix-neuf heures. Le soleil sur le point de se coucher. Thérèse roulait sur le chemin de terre cahoteux depuis une dizaine de minutes, puis elle est descendue de voiture avec ton panier de provisions. Un paquet de brioches, des fruits et des soupes en conserves. Elle a monté l'escalier en prenant garde aux marches pourries. Elle a cogné plusieurs fois, essayé de voir par la fenêtre. Trop sale. Elle a appelé. *Inès. Isabel. Inès chérie. Isabel, mon cœur.* Pas de réponse. Elle a échappé un sac. Une pomme a roulé sous la galerie, puis deux, et trois. Ce n'était pas verrouillé. La peur l'empêchant de franchir le seuil, elle est restée quelques minutes dehors avant d'entrer pour composer le numéro de la police et a demandé à me parler. L'enquêteur Louvigny, et personne d'autre.

Me voilà sur le pas de ta porte. Ton silence enfermé derrière. J'abandonne l'idée d'enlever mes chaussures, je laisse mes empreintes jusqu'à ta chambre, mon Inès. Je t'appelle encore comme ça, même si tu n'as jamais véritablement été mienne.

Ta mère se tait. Je tourne la poignée.

- Inès ?

Tu dors, les bras dépliés, criblés de marques d'aiguilles. Tes yeux comme des pierres, grises et froides. Le duvet blond sur tes joues pâles. Tes mèches châtaines emmêlées, comme un nid de pie, un peigne brillant et des bobépinés plantés à la naissance du cou, là où tes cheveux se rebellent.

J'ai justement rêvé de toi, hier. Et d'Isabel, aussi. Combien de fois me suis-je imaginé la rencontrer s'amusant au parc ou assise au fond d'un caddy au supermarché. Mais certainement pas dans un taudis à l'abandon.

Si la nausée a une couleur, c'est celle qui rampe sur tes murs. Une forêt de champignons grandit au bout du couloir et le sol est couvert de poussière et de terre rouge.

Comment as-tu pu emmener ta fille vivre ici ? La laisser jouer à cache-cache parmi ces ruines, avec les souris ?

N'as-tu pas vu que cette maison allait t'enterrer vivante ?

*Ce dont les crépuscules parlent***Isabel**

La nuit n'est jamais calme, elle a un souffle à elle, ponctué de marches qui craquent, de rongeurs qui couinent, de matelas qui grincent. En se posant au pied de mon lit, même la lueur de la lune émet un grésillement, comme un insecte qui tourne autour d'une lampe. Et puis il y a le grand-duc, les bêtes rôdant autour des poubelles, le toit qui coule, les cigales, les auvents cassés, encore les cigales.

Sauf ce soir. La forêt s'est arrêtée. Juste avant de me dire que je devrai bientôt la quitter.

Je suis seule parmi les ombres pour la première fois.

Au-dehors, la boîte à musique du monde s'est fracassée.

Louis

16 mai, 20:45

Je n'ai pas arrêté de penser à vous. Quand ça n'allait plus avec Marylin, après l'accident de Cora, j'ai voulu savoir ce que vous étiez devenues.

J'ai su pour ton tatouage. Un loup sur ton ventre. Criant à la lune.

Et aussi pour ton cancer du larynx, puis la trachéotomie.

Je vois la cicatrice ronde au bas de ta gorge.

Tu ne sortais pas souvent de chez toi, il paraît. Et dire qu'à l'époque, tu me reprochais de rester trop souvent enfermé au poste...

T'es-tu déjà demandé ce qu'aurait été notre vie si tu ne m'avais pas repoussé ? Si j'avais été là pour Isabel et toi ?

Je ne sais même pas de quoi elle a l'air. Tu ne m'as envoyé aucune photo. Aucun signe de vie. J'essaie d'inventer le visage que tu avais à dix ans, en y mêlant mes traits. Quand j'évite l'insomnie, je rêve d'elle qui cueille des marguerites. Elle agite les boutons jaunâtres devant elle. On dirait un bouquet d'étoiles. Je me réveille toujours sans avoir pu voir sa figure.

Je replace les draps blancs autour de toi... tu es tellement... tu étais...

J'ai vérifié. Tu ne respirez plus.

C'est fini.

Souvenir d'une robe

Cora

Je suis hors des vagues. Au sec. Une robe bleue au lieu de mon maillot Adidas. Robe d'hôpital. Pas de soirée.

Réveil décevant.

Maman me dit : *j'ai eu peur, tellement peur, pourquoi tu ne m'as pas écoutée, je t'avais dit de ne pas aller trop loin, je t'avais dit, t'avais dit, dit ça, des milliers de fois. Des milliers.*

Papa est là. Il me prend la main. Il sourit. Ne parle pas.

Ensemble contre l'écho.

Je t'avais dit, dit, dit...

C'était il y a un an.

Louis

16 mai, 20:50

Ta mère entre, elle crie, suffoque et tombe à genoux. Elle sent la naphthaline. L'odeur de ta chambre est insupportable et le parfum de ta mère me dégoute. Je n'ose pas lui dire que c'est une overdose qui t'a emportée. Elle connaît tes habitudes. Il vaut mieux se taire. Elle a toujours été comme ça. Personne pour te gronder, même quand tu as décidé d'habiter une cabane insalubre.

Inès chérie. Mon Inès.

J'aimerais que tu me fasses un signe.

Ouvre les paupières. Remue les lèvres.

Étends la main jusqu'à ton paquet de cigarettes. Fumes-en une dernière. Je ne me plaindrai pas de la fumée. De ton parfum de cendres qui m'écorchait les poumons. Allez. Juste pour cette fois.

Juste pour moi.

Pendant un instant, je réussis à croire que tu m'as écouté. J'entends un souffle, là, sous les couvertures, très faible. Thérèse t'entend aussi. Elle se lève et se penche sur toi, retire les draps.

Isabel. Isabel agrippée à toi. Isabel effrayée, qui presse sa tête contre ton bas ventre, ses cheveux collés à tes cuisses, comme si elle voulait retourner dans la gueule du loup.

- Oh, ma fille... ma fille, tu vas bien.

Thérèse ne réussit pas à te l'arracher. Isabel a les poings fermés et refuse de se laisser toucher. Si je l'avais vue comme ça, dans cet état, je serais venu avant, bien avant. Mais comme tu m'avais fait promettre de sortir de ta vie...

J'arrive trop tard.

*Ce qui existe deux ou trois fois***Isabel**

Je n'ai pas peur du sang, ni des seringues. J'ai compris à quoi servent les injections.

Les piqûres mauves, jaunes et bleues sur les bras de maman, et les rouges, surtout les rouges : des repères. Des trajets secrets dont il fallait relier les points. Même si elle semblait perdue, elle avait toujours cette carte sur elle. Ses marques pour se rappeler d'où elle partait, où elle voulait aller, voyage après voyage.

Je les reproduis souvent sur moi avec un marqueur. Je deviens aussi pointillée qu'un ciel de nuit. Je me roule ensuite sur des feuilles mobiles, pour nous recopier à l'infini. Si je lui avais montré ces tracés, grand-mère aurait su que je dis vrai, que je ne peux pas connaître tout ce ciel et ces chemins sans avoir déjà existé au moins deux ou trois fois.

Le problème avec les cartes, c'est que je ne me perds jamais. Même si je ne prends pas la bonne voie, j'arrive quelque part où l'on semblait m'attendre. Quelque part où je devais être.

Forcément.

Je retrouverai toujours ma forêt. Comme je saurai retrouver maman, un jour.

Louis

16 mai, 21:00

Isabel est torse nu et porte un short rouge. Des étoiles dessinées au crayon-feutre lui criblent les bras et les jambes. Elle me regarde étrangement, les yeux mi-clos.

Elle ne ressemble à personne. Ni à toi, ni à moi.

- C'est épouvantable. Comment j'ai pu laisser ça se produire ? sanglote Thérèse.

Isabel cherche à retrouver son cocon. Elle ne se rend pas compte, elle n'a aucune idée. Elle vit dans la crasse, ça l'enveloppe, c'est comme sa peau : plus peau que peau, la crasse. Je voudrais lui montrer le chemin vers la baignoire. *Tiens ça, c'est pour te laver, plonge dedans.* Lui tendre un savon. Faire couler l'eau noire et recommencer. La voir vraiment propre, vraiment nue, vraiment elle, libérée de son odeur sauvage. Avez-vous même une baignoire ?

Mais je n'oserais pas. Je suis un étranger pour elle. Un étranger qui doit lui annoncer qu'on doit t'amener à la morgue.

Comment vais-je pouvoir lui expliquer ?

Et qu'est-ce que je lui dirai, à propos de nous ?

*Message à la mer***Cora**

Je ne sais pas son nom. Elle ne parle pas. Sûrement muette.

Elle me ressemble. C'est peut-être moi. Une autre moi.

Ses yeux sont tristes. Comme ceux des statues plantées dans la mer l'été dernier. Sans jambes. Victimes des vagues qui les mangent et les recrachent au gré des marées.

Parmi ces êtres de bois et de pierre, il y en avait un, ou plutôt une, j'ai senti que c'était une fille, plus petite, la tête légèrement de côté, penchée vers les flots. On aurait dit qu'elle se questionnait. S'avancer vers la berge, ou regagner les profondeurs.

Mais elle ne pouvait pas bouger.

Noyée. Au sec. Renoyée.

Peut-être qu'un jour, il n'y aura plus assez d'eau pour la recouvrir. Cela se pourrait. Il paraît que la planète se dessèche par endroit.

Depuis notre rencontre, je peux voir cette autre fille en rêve. Elle reste dans l'écume alors que je la regarde. Je suis assise sur un lit de goémons séchés. Par signes, elle me demande d'écrire sur le sable.

Son poing fermé, le pouce devant l'index et le majeur. Je trace alors un grand « S » d'environ un mètre. Elle ouvre la paume et joint ses doigts pour en faire un cercle. « O ». Suivent le « E », puis, le « U ». Elle croise les doigts comme pour me souhaiter bonne chance, « R », mais déjà les lettres s'effacent. Je dois recommencer.

Je les regarde s'évaporer doucement. Au réveil, je ne sens plus mes jambes. Je me rappelle pourquoi je n'aime plus la plage.

Louis

16 mai, 21:10

Isabel se couche du côté gauche, là où la taie d'oreiller est rugueuse. Elle fait des cauchemars si elle dort dans l'autre sens, c'est ce qu'elle raconte à Thérèse. Le trou noir dans ton cou l'attire. Il semble de la même taille que sa balle phosphorescente. Il faudrait vérifier l'entaille, y mettre un doigt, voir si la peau s'étire, et la parer du bijou de lune.

Je ne sais pas si tu as déjà vu *Corpse Bride* de Tim Burton. Quand je l'ai écouté avec Cora, j'avais la gorge serrée. Tu as l'air de cette mariée cadavérique. La robe déchirée. Les cheveux en bataille. Les marques bleues sur ta peau.

La balle entre parfaitement, encerclée par les replis de chair cicatrisée. Isabel te fait offrande de cette parure pour jouer à la belle endormie. T'illuminer une dernière fois.

Puis, elle soulève ta robe pour regarder ton ventre. Comme si elle cherchait à savoir pourquoi le loup, sur ta peau, ne gronde plus.

Isabel se détache lentement. Quitte ton corps, ton odeur.

Hors de tes bras, notre fille est minuscule.

*Le fauteuil***Cora**

Rien de cassé. Juste le cerveau qui n'envoie plus de messages à mes jambes. Aucun réflexe, sous l'abdomen.

Il me faut une chaise pour me déplacer.

Depuis, je me sens plus lourde, en tout cas, pour maman. Elle marche le dos courbé, comme si une bosse était en train de lui pousser entre les épaules.

Un matin, soudainement, elle relève la tête. Elle efface tout ce qui s'est passé.

Maman me regarde en me demandant de sortir du lit. Comme s'il n'y avait pas eu d'accident, qu'elle ne m'avait jamais veillée aux soins intensifs.

Finie la paresse. Je dois retourner à l'école. Elle est décidée.

Premier essai pour monter dans le fauteuil. Échec. Je tombe. Ça me résonne jusque dans les coudes.

Étrangement, maman ne revient pas m'aider. Me regarde me traîner jusqu'à ce que j'arrive à grimper, à me hisser sur le siège.

Cora, tu dois y arriver toute seule. Je ne serai pas toujours là.

Je me sens comme un bébé.

Trop tard pour apprendre à marcher.

Louis

17 mai, 7:00

Je dois retourner en ville quelques jours avant tes funérailles. J'ai pris un congé, mais il me reste encore des formulaires à remplir. Mon ex me talonne pour que j'envoie les papiers du divorce à son avocate. Ça traîne trop à son goût, alors qu'il y a moins d'un mois, elle refusait d'envisager l'échec de notre mariage. Marilyn ne manque pas une occasion de me prendre en défaut, et de me faire sentir que par ma mauvaise foi, ma lenteur à signer le moindre document, je l'empêche d'être heureuse.

Sa colère s'est amplifiée le jour où elle a su ce qui me ramenait à Sainte-Félicité. Ses appels n'ont jamais été aussi cinglants. Tant que je n'ai plus évoqué ton existence et celle d'Isabel, elle pouvait encore croire que notre passé était bel et bien oublié. Tu n'étais pas faite pour moi. J'étais trop *by the book*. On était loin, si loin l'un de l'autre. Deux mondes différents. Tu garderais l'enfant, oui, mais je ne devais plus jamais vous revoir.

Tu m'as chassé de ta forêt.

Il n'y avait que ta mère, alors, qui était au courant.

Thérèse s'occupe comme elle peut, oublie sa fatigue. Elle passe la journée devant les fourneaux. On dirait qu'elle essaie d'engraisser sa fille alors que la petite a un appétit d'oiseau et qu'elle picore plus qu'elle mange. Elle veut nettoyer la maison, pièce par pièce, pour que je m'y installe avec Isabel durant le mois de juillet, alors qu'elle subira une opération pour son mélanome.

Je ne crois pas que c'est une bonne idée d'habiter dans cette cabane, même une fois remise en ordre. Tu es encore partout, tes ombres semblent indélébiles.

Je ressens souvent comme une vague d'hostilité qui m'arrive par bouffées quand je suis près de la porte. Tu m'en veux, sûrement.

Je comprends. Je te laisse tranquille.

Juste une chose. Inès, si tu joues les spectres vengeurs, peux-tu aussi t'attaquer à celui qui vient rôder par ici le soir et laisse ses mégots sous le gros chêne ? Ça commence vraiment à m'irriter.

Solidarité

Cora

J'ai oublié de nourrir mon poisson rouge.

Pour me punir, ce soir, je jeûnerai. Si j'ai trop faim : une feuille d'algue séchée. C'est comme croquer dans du papier de soie. Ce sera suffisant. Il y en a un paquet qui traîne dans le garde-manger.

Maman ne cuisine plus de sushis de toute façon. J'ai piqué une crise en refusant d'en manger. Par solidarité marine.

Je jette quelques flocons dans l'eau. Juste au-dessus du château miniature. Et du soldat jouet tombé là par hasard.

Je ne l'ai pas sauvé du naufrage.

Quand j'irai chez papa, on emmènera l'aquarium. Je n'aime pas que Paul reste seul avec maman et son goût pour les nigiris.

Louis

19 mai, 18:30

L'idée de m'installer au chalet durant l'été fait son chemin. Je crois qu'on y sera bien. J'ai rédigé une petite annonce pour trouver quelqu'un qui me donnera un coup de main avec les filles une fois là-bas. Cora avait l'air excité comme une puce, hier, lorsque je lui en ai parlé. Il y a longtemps qu'elle n'a pas souri comme cela. Mais en lui mentionnant Isabel, elle s'est assombrie. Aujourd'hui, elle reste silencieuse. Depuis qu'elle est arrivée de l'école, elle n'a pas touché à son verre d'eau. Les quelques travaux que son enseignante lui a remis traînent sur la table. Elle évite mon regard.

À travers la paroi bleutée de l'aquarium, les jambes de Cora semblent soudainement bouger, reprendre leur vie d'avant l'accident. Elle fait glisser son fauteuil de quelques centimètres pour attraper la nourriture de Paul, le poisson rouge, Paul le patient silencieux, à qui elle attribue toutes les maladies inimaginables, selon l'angle de ses nageoires et la forme des bulles.

À toi, Inès, je peux bien le dire, je m'inquiète un peu pour elle depuis la dernière rencontre que j'ai eue avec sa professeure d'arts plastiques, Madame Racine. Pas que celle-ci semble vraiment comprendre ce que vit Cora, mais ses allusions m'ont suffisamment énervé pour me pousser à réfléchir. Cette femme a réussi, après même pas trente secondes de bavardage, à me taper sur les nerfs avec ses soucis de pédagogue, ses peurs idiotes que ma fille se retranche dans son monde. Tu l'aurais détestée, j'en suis certain.

Ceux qui hurlent

Isabel

Il y a longtemps, j'étais un loup.

Entends-tu les loups d'où tu es, maman ?

Ma carte me montre un grand vide, en plein cœur du ciel.

Maman. Je te cherche.

J'ai peur.

Je me rappelle de mes hurlements.

Je me rappelle. Me rappelle du froid.

Maman.

Je me rappelle des interdictions. Des avertissements de grand-mère. Il faut faire attention à l'homme de la forêt. Il a un fusil. Il connaît mon nom. Il le murmure trop près de mes joues quand il m'appelle.

Louis

19 mai, 19:00

Quand Madame Racine a demandé aux élèves de dessiner leur autoportrait, elle a insisté pour leur faire comprendre qu'ils devaient se représenter comme ils se voient, en leur fournissant un miroir afin qu'ils scrutent attentivement leur visage, qu'ils remarquent ce qui les rend singuliers. Un exercice parfait, selon ses dires, de renforcement de l'image positive de soi et de développement maximal des habiletés motrices en vue d'une préhension adéquate d'un Crayola, ce qui doit être, hors de tout doute, la base sur laquelle repose toute l'éducation d'un être humain. De vraies conneries.

Le problème est que Cora a dessiné deux fillettes. Une habillée en rouge, et l'autre, en bleu. Madame Racine s'est sentie dans l'obligation de me rencontrer pour m'interroger sur l'état psychologique de ma fille, allant jusqu'à laisser sous-entendre que c'est le divorce qui l'affecte de cette manière. Je travaille beaucoup, sa mère aussi. Elle se sent abandonnée, elle devrait socialiser davantage en classe, elle a apporté des arachides comme collation un lundi matin, elle a joué dans la cour les lacets détachés, elle n'a pas dessiné ce qu'il fallait. On dirait que je ne suis pas le seul à pouvoir donner des constats d'infraction.

Il me semble que ça pourrait être bien pire. Sur la feuille, pas de corps monstrueux, déformés, pas de sang, pas de flingue ni de croix gammée. Juste deux fillettes côte à côte, des jupes en triangle qui se croisent en une intersection mauve. Des chevelures bouclées, dessinées patiemment, spirale par spirale. Des boutons sur leur camisole, quatre chacune. Quelques vagues en arrière-plan. De l'innocence à l'état brut sur du carton 8½ par 11.

Une jeune fille et son amie imaginaire.

Je me dis que Cora s'est peut-être représentée avec son reflet et je trouve ça plutôt amusant. Brillant, même. Jusqu'à ce que je m'aperçoive que leurs yeux ne sont pas de la même couleur.

En ce moment exact, moi aussi, si j'avais eu à faire mon portrait, il aurait été double : un gars faussement souriant et calme portant un masque, et un autre qui rage, essayant de maîtriser le jeu. Madame Racine a insisté sur le fait que nous devrions avoir une discussion plus approfondie avec notre fille à ce propos, comme s'il fallait absolument remuer ciel et terre pour interroger ses silhouettes de pastel. Elle est laide, cette femme. Et ça me fâche encore plus. Je n'ai pas envie de me casser la tête. Le vendredi, c'est notre soirée cinéma. J'ai loué un dessin animé au club-vidéo. Il ne reste qu'à préparer le maïs soufflé et oublier cet épisode.

- Je n'ai pas l'intention de te gronder Cora. Pas pour des dessins.

Le téléphone sonne avant que j'aie pu insérer le DVD dans le lecteur. Un numéro confidentiel. Je laisse sonner. Je ne suis pas de service et je sens une de mes fameuses migraines de fin de journée qui s'installe.

- Papa. Tu devrais répondre. C'est peut-être important.
- Non. Là, on écoute *La Petite Sirène*.
- C'est même pas la vraie.
- Comment c'est pas la vraie ? C'est Ariel. Comme la poupée dans ta chambre. Avec ses beaux grands cheveux rouges et sa queue de poisson.

Au dernier party des fêtes, son parrain n'en revenait pas de la poupée. Un wonderbrow en coquilles Saint-Jacques, faut le faire. Ça vient-tu avec un string en algues ça ? Ce genre de gars.

- Une vraie sirène, ça fait des sacrifices, qu'elle me dit, avant de me tendre le combiné.

*La fille d'écume***Cora**

Je reprends mon dessin sur le frigo. Le déchire. Minuscules morceaux de papier. Presque confettis. Presque poussière. On ne fêtera rien.

De toute façon, les adultes ne comprennent pas.

Ils ne savent pas. J'ai déjà vécu trois cents ans sous l'eau. Le temps d'une chute.

Je garderai le silence. Ne répondrai que le nécessaire. Je ne parlerai qu'à la fille d'écume. Quand je la verrai en rêve. Ce sera elle, ma sœur.

Et pas l'autre.

Louis

20 mai, 14:00

Isabel m'a demandé si elle pouvait monter dans ma voiture. Je suis resté surpris, elle refuse habituellement de se laisser approcher. Il y a un petit animal qui gronde en elle, qui se bat pour son territoire. J'ai l'impression de négocier avec mon chat, tu sais, le gros Raymond, le tigré qui feulait dès qu'il apercevait son ombre.

Elle a pris place sur le siège en cuir. Dès que j'ai démarré le moteur, elle s'est mise à crier. Elle ne voulait pas quitter son domaine. Alors, je l'ai laissée farfouiller dans le coffre à gants. Elle est tombée sur le vieil étui de mon revolver de service.

C'est à ce moment que j'ai vu votre voisin – mais peut-on vraiment parler de voisin dans la forêt ? Le vieux se promenait avec des oreilles de lièvres dépassant de sa besace. Il a fait un clin d'œil puis il est parti vers son camp. *À bientôt ma perle !* qu'il lui a dit.

J'ai regardé Isabel et lui ai parlé de mon projet.

- Qu'est-ce que tu dirais si, disons, je t'invitais à mon chalet cet été ? Tu aurais ta chambre. Et j'ai une fille, d'à peu près ton âge. Elle s'appelle Cora. Vous pourriez jouer ensemble.

La petite tremblait comme une feuille. L'écrin de l'arme dans les mains.

Je me suis dit qu'elle ne savait pas encore ce qu'est un père. Elle n'a connu que des chasseurs.

*Latte***Claire**

Je me souviens d'avoir rêvé que j'habitais dans une boîte de déménagement. Pas très original puisque mon bureau en est encore encombré. J'y classais des chapeaux d'homme, de la couronne à la casquette de chasse.

Sitôt réveillée, j'ai noté ce détail nocturne et je suis allée m'acheter un café. J'ai eu du mal à me rappeler celui que je prends d'habitude. Le mot torréfaction, soudainement, m'a paru incompréhensible. Il ressemblait au nom d'une opération mathématique résolue par un toréador. À cet instant précis, je me suis revue en train de ranger une coiffe de matador entre des bonnets de laine et un képi. Le serveur m'a souri.

- Dans la lune, hein?

Je fixais leur machine expresso depuis déjà une dizaine de minutes.

J'ai opté pour un arabica. Finalement, c'est celui qui me plaît le moins. En faisant tourner ma cuillère dans la mousse de lait, j'ai lu le journal local, attablée au comptoir.

Père de famille cherchant une personne responsable et sérieuse pour prendre soin de deux jeunes filles, niveau primaire, dont une en fauteuil roulant, pour une période de deux mois à la maison. Loyer et repas compris. Horaire et salaire à discuter. Expérience en éducation spécialisée ou relation d'aide serait un atout.

J'ai déchiré la petite annonce pour l'emporter chez moi, comme d'autres le font avec la grille des mots croisés. J'ai attendu jusqu'au soir avant de me décider à téléphoner. La voix tremblante après le timbre sonore du répondeur.

- Bonsoir, je m'appelle Claire Beaumont. J'ai vu votre annonce dans le journal.

J'aimerais vous offrir mes services.

Il fallait vraiment que je sorte de mon appartement.

Ce qui s'attrape dans l'air

Isabel

Pendant que grand-mère dort, j'en profite pour sortir faire le plein de lune. J'irai bientôt vivre chez Louis, et sa fille dont je trouve le nom très étrange. Il me l'a proposé gentiment, mais j'ai bien senti que je n'avais pas le choix. Grand-mère n'a plus la force de s'occuper de moi, à cause de ses traitements.

Je ne peux pas rester seule dans la forêt. Même si j'ai déjà été un loup qui sait se défendre.

Je respire profondément. J'essaie de capturer chaque particule dans l'air. Comme si je remplissais une boîte à souvenirs. Un herbier mental. Les trèfles mouillés. Le cerisier et ses fruits brunis. Les champignons sous les planches du perron. Le foin tapé où je me suis construit une cache.

Et une odeur fantôme de tabac sous le chêne.

Poupée de papier

Claire

Depuis que j'habite sur la rue des Forges, j'ai repeint les murs en blanc trois fois. Des nuances différentes. Pour Guillaume, c'était de la folie. Le jour où je mettais mon jeans délavé et sortais le ruban à masquer, il savait que mon manège, comme il l'appelait, recommençait. Je devenais la perfectionniste des pauvres. Meticuleuse à souhait pour des résultats invisibles, je m'appliquais comme pas une au découpage.

De son point de vue, je mimais seulement les gestes d'un peintre en bâtiment, puisqu'aucune couleur ne glissait au bout du pinceau. Blanc craie sur blanc neige, sur nuance poupée de papier CSP-485 de Benjamin Moore. Je disposais d'anciens draps sur le parquet et du papier journal près des plinthes, puis j'allumais une lampe, un vieux *spot* de 300 watts que j'avais récupéré dans l'atelier de mon père, et je travaillais jusqu'à ce que le mal de tête s'installe.

Guillaume allait dormir ailleurs, chez des amis, des connaissances, des étrangères rencontrées dans les bars. Il n'avait pas la patience de me regarder recouvrir le vide de nos vies.

Pourquoi tu ne fais pas juste laver les murs ? Juste pour deux ou trois taches d'huile sur l'armoire. Et c'est à peine si tu cuisines un sauté asiatique de temps à autre...

C'est qu'il ne la voyait pas encore et moi, je savais que je ne pourrais trouver le repos que lorsque des couches supplémentaires se poseraient entre elle et moi.

Cette tache. Cette présence. Dans notre chambre.

Alors qu'on venait tout juste d'emménager, je me suis réveillée vers deux heures du matin et je me suis levée pour boire un verre d'eau. Après avoir éteint le plafonnier du couloir, j'ai rejoint Guillaume dans notre lit. Il s'est tourné vers le mur et a allongé le bras pour

m'entreindre. C'est à ce moment que je l'ai aperçue. Un peu comme une illusion d'optique, quand on se tient dans le bon angle. La faible lueur provenant de l'extérieur la faisait ressortir dans les reliefs du contreplaqué.

Je voyais clairement l'œil et le pouce d'un fœtus gros comme un chat qui nous regardait dormir.

Louis**21 mai, 7:45**

Avant de partir pour ton enterrement, Isabel me montre sa chambre.

Des branches et des feuilles mortes tapissent ses murs, dans l'éclairage tamisé de deux lampes de chevet recouvertes de fichus.

Des verres cassés sont alignés sur le rebord de sa fenêtre, où viennent se taillader les ombres des chênes gigantesques. Elle me dit que c'est un piège, au cas où elle rencontrerait de nouveau l'homme dont elle te parlait, lorsque vous dormiez l'une contre l'autre, dans tes couvertures qui sentent la terre.

Je lui dis de prendre un bain. Je choisirai ses vêtements. Elle accepte, puis ferme la porte à clé.

Alors je cherche. Elle doit bien avoir un habit qui pourrait convenir à tes funérailles. J'ai beau vider tous les tiroirs de sa commode sur le sol, que des vêtements rouges. Chandails, chaussettes, pantalons, pulls, salopettes. Écarlates, et sales.

Et là, je l'entends. Plus fort que l'eau qui coule du robinet.

L'enfant rouge pleure ton absence dans la baignoire.

Je me rends compte que je ne sens plus ton fantôme auprès de nous. Une déchirure.

Encore. Tu me quittes encore.

Mais cette fois, je ne pars pas.

Je pénètre dans ta chambre et m'assois sur ton lit, passe la main sur les draps propres que Thérèse y a replacés. J'inspecte ta table de nuit sur laquelle tes cigarettes ont disparu.

Isabel entre, sans bruit, les cheveux encore humides. Ses marques sur les bras sont effacées en partie. Je ne sais pas ce qui la pousse à s'asseoir sur mes genoux.

La porte de ta chambre s'entrouvre légèrement et je sens le courant d'air qui la fait trembler. Je vois qu'Isabel te ressemble beaucoup plus que je ne l'avais cru, la première fois que je l'ai rencontrée.

- Maman aimait la lune, avant... elle l'aimait beaucoup. Mais un jour elle a arrêté de l'aimer. Comme moi avec les fleurs, je les trouve laides. Maman a arrêté d'aimer la lune, et elle est allée dormir.

Isabel tord ses mèches pour en essorer l'eau. De grosses gouttes tombent sur mes jeans.

Elle a décidément ta bouche, du moins, de profil.

*Ce qui ne s'avale pas***Isabel**

Maman oubliait souvent l'épicerie. Le réfrigérateur et mon estomac grondaient. Je pensais que c'était normal de ressentir continuellement la faim.

Tout ce qui restait : une livre de beurre.

J'enfonçais mes doigts dans le carré jaune et gras, les léchais. Me faisant croire que c'étaient les restes d'une volaille en sauce. D'une épaule de gibier bien juteuse.

Une fois, j'ai croqué dedans.

La forme de mes incisives conservées dans le beurrier comme une demi-lune.

Nuage voilé

Claire

Les murs devenaient mon canevas. Mon cocon. Je n'y ai jamais posé aucun cadre, aucune photo, aucune horloge, rien de tendance qu'une conseillère de *home staging* nous convainc de se procurer à tout prix. Les pièces étaient nues et la lumière y circulait sans entrave. Calme.

Pourtant, j'avais aussi un côté bordélique. J'empilais les boîtes partout dans mon bureau, et je pouvais m'asseoir par terre un après-midi complet pour y chercher des objets et les remettre dans d'autres cartons, comme si je brassais mes souvenirs.

Aujourd'hui, j'ai remis mon jeans et repris le rouleau à peinture, sans que Guillaume n'en sache rien. Et j'ai repeint le tout. Blanc « Nuage voilé ».

Comme après chaque fausse couche.

Louis**21 mai, 10:00**

C'est une belle photo d'elle ça. C'est toi qui l'as prise, Thérèse ? Elle a un beau sourire là-dessus ! Ah, on ne croirait pas, on dirait vraiment qu'elle sourit.

Veux-tu un thé, Thérèse ?

Près de l'urne, ton image. Thérèse a choisi une photo de toi qui date d'environ dix ans. Tu ne t'affiches déjà qu'au passé, qu'au lointain. En décalage. Ses amies, des vieilles dames qui semblent passer leur retraite dans les salons, offrent leurs condoléances comme s'il s'agissait de bonbons à la menthe. Dans le salon blanc, on n'entend que le bruit du papier froissé de leurs friandises et leurs échos qui se répondent en boucle.

Partie trop tôt.

Pauvre petite. Orpheline. Elle s'appelle comment déjà ? Ah, oui.

Et lui, qui est-ce ? Louis ? Louis qui ? Son ancien amoureux ?

Veux-tu un thé, Thérèse ?

Peu de gens que tu connaissais vraiment. Ton tatoueur, peut-être. Celui qui en est rendu à son troisième café et gratte sans cesse le signe de la Vierge dessiné sur son avant-bras.

Thérèse prend son chapelet et le remet à Isabel. Elle le passe autour de son cou et cache la croix sous sa camisole, imitant un collier de perles. Isabel est seule. Sans fratrie.

Coquille et crème

Claire

J'ai vu une amie hier. Elle n'est pas restée longtemps, l'odeur de la peinture l'incommodait. Je lui ai montré quelques photos sur internet. Un projet de voyage qui m'est venu après avoir rêvé d'un autre chapeau orné d'une coquille Saint-Jacques, assorti d'un bourdon de pèlerin.

- Crois-tu qu'il faille croire en quelque chose pour faire un pèlerinage ?

Je lui ai demandé ce qu'elle pensait de ces gens qui s'engagent à parcourir des kilomètres jusqu'à un endroit sacré. Elle n'avait pas d'opinion sur le sujet. Selon elle, c'était plus bénéfique pour moi de commencer par des randonnées si je voulais prendre l'air. *Un esprit sain dans un corps sain*, comme on dit. *Ton corps est un temple sacré*. Je n'avais pas besoin de partir à Compostelle pour ça. Et elle pouvait me conseiller pour les chaussures et une crème protégeant des UVB. Je lui ai dit que j'avais d'autres destinations de pèlerinage en tête, au Japon ou au Mexique. Elle a ri, sans me prendre au sérieux, me demandant si j'allais marcher jusqu'à l'aéroport avec mes valises. Je crois que Guillaume l'avait déjà mise au courant de mes autres projets. Ceux qui m'emballent et que je ne finis pas. Avant de partir, elle a regardé les boîtes dans mon bureau et a sorti un chapeau de paille de l'une d'elles.

- Commence par aller faire le tour du bloc. Ça va te changer de ta peinture.

Je sais que le surnom Miss Sico vient d'elle.

*Faire des vagues***Cora**

En attendant que papa revienne me chercher, maman s'impatiente. Elle fait brûler les quiches et les sautés. Commande des pad thaïs. Achète des bouteilles de « Princesse Maudite ». Elle boit du vin en se réfugiant devant son ordinateur. Écrit à des amis et prend des rendez-vous.

C'est comme si tout devait bouger très vite autour d'elle.

J'essaie de suivre son rythme. Je repasse sur mes croquis de Paul. J'épaissis les ombres sous ses nageoires. *Regarde, maman fait des vagues.* Mon papier ondule et tremblote quand elle passe près de moi.

Elle me parle d'enterrement, de risques de perte d'emploi pour papa, de demi-sœur.

Habiter avec sa fille dans les bois en se droguant comme une perdue ! N'importe quoi.

Elle doit pas avoir été élevée comme du monde. C'est pas ton père qui pourra l'aider à changer ça.

Elle a l'air de quoi ? Elle est normale ?

C'est pas d'une sabbatique dont Louis a besoin. C'est de se faire un nœud dedans et d'arrêter d'agir comme un con.

Le téléphone ne déroutait pas. Elle jure dans chaque combiné de la maison et tous les verres sont tachés par le bourgogne.

Ce qui doit rester gravé sur l'écorce

Isabel

Bien avant d'être fille, avant de savoir marcher, ou de connaître le nom des fleurs.

Je dois toujours m'en souvenir. Ne pas oublier.

Chaque arbre. Chaque sentier.

Et la lune.

Avant que tu t'endormes pour toujours.

Il le faut.

Chasseur, pas chasseur.

Louis**21 mai, 11:30**

Nous t'avons fait incinérer avec ta seule robe.

Tu l'avais sur le dos presque tout l'été.

Tu la portais le jour où tu as su que tu attendais un enfant.

Je te revois lancer ton cendrier par la fenêtre, exactement dans cette robe. Longue, sans manche, elle flottait sur ton corps, soulignant à peine tes seins. Tu avais dix ans de moins.

Je ne suis bonne qu'à ça. Me salir. Tout transformer en poussière.

J'ai cru que j'allais t'aider à te ressaisir en te prenant dans mes bras. J'ai juste empiré ta crise. La tasse en porcelaine où tu écrasais tes cigarettes s'est brisée au ralenti sur les pierres de la rocaille. *Va-t'en*. Tu criais en tentant de récupérer tous tes mégots. *Tu comprends rien.*

Je me souviens encore de la force avec laquelle tu m'as repoussé. L'empreinte de ta main incrustée sur mon chandail.

Ce qui empêche les larmes de revenir

Isabel

On me traite comme si on venait de rescaper une tourterelle blessée dans les bois. *Tu as faim ? Tu es triste ? Tu veux un verre d'eau ? un bonbon ? un câlin ?*

Je ne veux pas pleurer juste parce que tout le monde pleure. Je préfère garder ma peine. La garder comme une force. Je ne dois pas la laisser couler, comme quand je prends mon bain.

- Isabel, parle-moi.

Grand-mère est de plus en plus malade. Elle a du mal à se tenir debout. Je voudrais la rassurer.

Je peux être légère. Je le peux, parce que je sais que ma vraie vie n'est pas ici. Ce n'est pas mon monde.

Je suis née dans la forêt. J'y retournerai.

Ma mère de silence. Ma maison de bois. Mes voisins hiboux et insectes nocturnes.

Je n'ai pas peur de la mort. Seulement d'oublier qui je suis.

*Toile vierge***Claire**

Il me reste plusieurs choses à faire avant de partir. Passer à la bibliothèque. Louer des livres sur les temples mayas et un sur l'île de Shikoku. Entreposer mes boîtes chez mon père. Passer voir le propriétaire. Parler avec Guillaume de la sous-location. Pendant que la peinture sèche et que l'ombre résiste sous la dernière couche.

Je ne reviendrai pas dans cet appartement.

L'homme de l'annonce m'a recontactée. Je l'avais presque oublié. Il désire me rencontrer. Si cela me convient encore, je partirai avec eux à son chalet pour m'occuper de ses filles.

Le salaire de cet été me permettra d'économiser juste assez pour m'offrir le voyage en avion.

Il suffit de me décider.

Louis

21 mai, 22:00

On se retrouve tous les trois, ta mère, ta fille et moi, au columbarium.

Isabel me demande où l'on est, à quoi sert cette chambre aux trophées.

Elle ne croit pas que ton corps puisse tenir dans une si petite urne. Je la rassure : tu n'y es pas entièrement. Tu resteras toujours en elle. Tu aurais roulé des yeux, je sais, et ri de ma maladresse. J'ai le cliché facile.

Je lui dis que nous éparpillerons une partie de tes cendres, conservées à part, dans la forêt, et que nous planterons des graines dans la terre autour. Près du grand chêne, sans doute.

Le soir, en rentrant chez moi avec Cora, elle me fait remarquer que j'ai laissé de la terre dans les escaliers.

Une fine poussière, comme si tu me suivais.

*Fer-blanc***Claire**

L'odeur du garage n'est plus tout à fait la même depuis qu'il a renoncé à la peinture. Les effluves sont plus boisées que métalliques.

Je dépose la dernière boîte dans l'atelier de mon père.

À l'arrière, Ferdinand s'est fait un coin *kitchenette*. Une petite glacière pour ses éternels sandwichs au pastrami moutarde. Un lavabo. Une bouilloire. Un pot de café instant. Un grille-pain vert qui m'a déjà brûlé les doigts.

Il a sorti le vieil ensemble de patio. Sur la table fendillée, le cendrier de Niagara Falls où personne n'est allé. Juste le souvenir de quelqu'un d'autre pour accueillir nos mégots.

On fume en jasant de mon travail de « gardiennage ». De sa faiblesse dans le bras. De vieux projets de sculpture qu'il a dû déterrer en faisant le tri dans ses matériaux.

- Enfant, tu disais que tu voulais vivre avec mes statues. Tu leur inventais une personnalité et tu scénais quand venait le temps de les installer ailleurs.
- Oui. C'était des petits deuils, à chaque fois.
- Tu écrivais même leurs rêves. Parfois, je me demande à quoi elles pensent, et je ne sais pas.

Je ne le sais plus non plus, papa. L'immense statue dans ton atelier demeurera muette.

Tu ne l'as jamais terminée.

Rencontre

Cora

C'est sûr qu'elle est plus grande que moi... Je suis toujours assise.

Ses cheveux sont bizarres. Une mèche plus courte derrière son oreille. On dirait qu'ils ont été tondus plus que coupés.

Isabel ne porte que du rouge. Une jupe baies sauvages. Une camisole lie de vin. Des étoiles de sang sur les épaules.

Ses vêtements sentent la terre et l'humus, les feuilles d'arbres qui se décomposent.

Je la déteste déjà. Parce qu'elle peut courir. S'enfuir où elle veut. Ce n'est pas juste.

Pas juste.

Je lui tends la main. Par principe.

Ses ongles graffignent ma paume.

*Vanille***Claire**

Soudain, l'air de juin s'est gonflé de deux fillettes et d'une fragrance de vanille.

J'ai frissonné de les voir côte à côte. Comme si elles m'attendaient depuis toujours.

Je me suis imaginé leur torrent de questions, leurs yeux curieux rivés sur moi, leurs voix fluettes, perçantes peut-être, ou leur silence, leur bouderie, leur façon de voir ce qui échappe aux autres, comme si elles allaient inévitablement deviner qui je suis tout de suite.

Je me suis sentie bien peu préparée tout à coup, et j'ai eu envie de faire demi-tour, de retourner dans mon quatre et demie blanc, vide, de me coucher entre les dernières affaires de Guillaume et sa plante verte, que j'ai laissée mourir.

Mais j'ai marché vers elles.

D'abord Cora. Assise dans son fauteuil. Brisée. Recroquevillée. Et Isabel. Prête à courir vers le monde jusqu'à s'y perdre.

Fragiles.

Pleines de mystères que je ne connaissais pas encore.

Je les envie.

Ce qui arrive l'hiver

Isabel

Le trajet en voiture est interminable jusqu'au chalet de Louis. Mes mains tremblent.

J'ai froid, très froid à l'intérieur, au fond de la poitrine. Ça remue comme un animal pris au piège.

Par chance, il y a toujours les arbres.

La dernière fois que j'ai eu si froid, c'était l'hiver précédent. Ma mère avait fermé la porte à clef pendant que j'étais partie jouer dehors. Je ne pouvais pas rentrer. J'avais tellement mal aux joues et aux mains que j'aurais préféré qu'elles tombent.

Quand notre voisin a vu que personne chez moi ne répondait à la porte, il m'a dit que je pouvais venir me réchauffer chez lui. J'ai déposé mes mitaines et mes feutres près du poêle pendant qu'il grattait le fond d'une casserole qui semblait n'avoir jamais été récurée. Il a fait bouillir de l'eau dedans. Elle avait une odeur bizarre. La croûte verte collée dans le chaudron s'est détachée pour flotter à la surface. Il l'a prise avec ses doigts et l'a lancée dans l'évier.

Il possédait plusieurs couteaux, des armes à feu aussi. Même un hachoir à viande, sur le comptoir. Sans faire attention, j'ai renversé un cadre. J'ai regardé un moment la photo de deux enfants derrière de vieux pupitres en bois, comme ceux dans le sous-sol d'église où m'amenait parfois grand-mère. *C'est ma sœur pis moi, elle a toujours aimé ça me faire l'école. Sauf que j'ai jamais pu retenir grand-chose, à part les nœuds. Les lettres, ça s'attrape moins bien que les bêtes, hein ? C'est même encore plus dur quand elles se suivent en troupeau.*

J'ai eu de la difficulté, moi aussi, à dompter les lettres. Je ne suis pas allée à l'école. C'est ma grand-mère qui m'a appris à lire et à écrire. Elle était parfois désespérée, même si elle tentait de le dissimuler.

Quand elle me faisait la lecture, je n'arrivais pas à démêler les histoires les unes des autres. Je croyais toujours que c'était la même qui se répétait. Qui se continuait en changeant les noms des princesses et des chevaliers. Elle ne comprenait pas que je puisse parler comme un livre, sans être capable d'attacher consonnes et voyelles, ni même de suivre ce qu'elle me racontait. J'avais appris par cœur le dernier recueil qu'elle m'avait apporté, et je suivais les signes avec l'index, c'était mon secret pour ne pas lui faire de peine. Et quand j'avais un blanc, j'inventais, je pigeais dans mon répertoire personnel d'histoires, inventées à partir des images. Elle n'y voyait que du feu. Si bien qu'au bout de l'hiver, le livre était entièrement neuf et grand-mère, qui oubliait ses lunettes de plus en plus souvent, ne se rappelait que de mes personnages à moi.

Louis

30 juin, 18:50

Depuis notre dernière visite, on dirait que l'eau et la forêt se sont encore rapprochées du chalet, qu'elles sont tout près de le dévorer maintenant. J'aurai du pain sur la planche pour tout remettre en état dans les prochains jours.

C'est une bonne chose que Claire soit là pour les filles. Elle n'a pas dit grand-chose durant le trajet, seulement quelques « *Oh, c'est beau !* » à propos du paysage, tout en tirant sans cesse sur ses manches et sur le bas de sa jupe pour cacher ses genoux. Impossible d'avoir une vraie conversation. J'ai donc conduit pendant trois heures au son des hits insupportables de la radio. Complètement vidé.

Les filles s'occupent de leurs bagages. Claire pousse le fauteuil de Cora jusqu'à la rampe que j'ai bâtie à la fin de l'automne passé.

Je soulève délicatement l'aquarium de Cora et le dépose dans la cuisine. On ne me reprochera pas de l'avoir oublié au soleil, comme son prédécesseur, après une journée de fête foraine.

*Pensées flottantes***Cora**

Paul a l'air malade. Il ne tourne pas dans son sens habituel.

J'espère que l'eau d'ici n'est pas contaminée.

Ne manquerait plus que ça.

Je vais m'occuper de te trouver une belle vue, Paul. Ne t'en fais pas.

Tu n'as rien à craindre. Je ne crois pas qu'Isabel aime les poissons. Elle ne doit manger que de la viande, bien saignante.

Coton, aspirine et porcelaine

Claire

Dans la chambre d'amis, j'ai déballé mes affaires ; jupes roulées en boule, blouses en pagaille, carnets aux pages froissées par des bas de coton qui s'y étaient glissés, comprimés d'aspirine roulant en toute liberté hors du flacon décapsulé. Et mes trois poupées de porcelaine qui m'accompagnent partout. Je ne me rappelais même plus d'avoir apporté ma brosse à dents.

J'ai eu envie de tout laisser dans un tas par terre. Les tiroirs de la commode étaient vides, à l'exception d'un sachet de lavande. Son parfum estompé rappelait la poussière.

C'est un chalet magnifique, avec une mezzanine et un toit cathédrale en sapin douglas. Le grain du bois nu. Aucune peinture. Comme si, ici, il n'y avait rien à cacher.

En haut, mon nouvel espace, qui me fait penser à un perchoir, et la chambre des maîtres. En bas, celles des filles et les aires communes.

J'ai déplacé les boîtes de carton déjà sur place sous le sommier. À droite du lit, un paréo négligemment jeté recouvre un meuble. Sous le tissu à motifs de palmiers et d'ombrelles, une vanité ancienne dont le miroir est cassé, dans le bas, près du cadre. Tout ce qui s'y reflète s'y fracture.

J'ai ouvert les fenêtres, qui donnent sur la rivière, et la lumière a inondé la pièce. Avant de suspendre mes robes dans le minuscule placard, j'ai entendu une des filles hausser le ton. Puis, un bruit de verre brisé. Je suis descendue en vitesse dans le salon.

Isabel a reposé le verre cassé sur le bord de la fenêtre. Cora avait refusé de le boire et l'avait repoussé avec force. Debout près d'elles, j'ai contemplé longuement le liquide qui pénétrait les fibres beiges.

Pendant deux mois, je ferai partie de cette famille, puis je partirai, moi aussi, sans laisser de trace.

Ce qui brunit trop vite

Isabel

Ma maison ne sent pas les tartines à la confiture. Elle ne sent pas le mélange de noix de coco et d'aloès des lotions après-soleil.

Chez moi, on se protège du soleil avec l'ombre des arbres, et les abris qu'on se creuse dans la forêt. On brunit trop vite.

Les draps sont tellement blancs, au chalet. Allongés, on ne peut se rêver dans le ventre animal de la nuit.

Chez moi, on dort comme dans un terrier.

Louis**2 juillet, 6:45**

Vivre avec deux jeunes filles, c'est comme s'il fallait recouvrir le monde de ouate et leur laisser voir dessous en même temps.

Je voudrais les poser sous une cloche de verre. Ou les mettre dans une boîte d'évidences, le temps qu'elles grandissent. Leur robe. Leurs cheveux. Leurs ongles d'orteils. Dans des sacs à glissière numérotés. Elles resteraient sages. Sans bouger.

L'idéal serait d'avoir trois maisons.

Un grand plain-pied en briques chauffé au mazout pour l'hiver. Résidence de Cora.

Le chalet de bois pour la belle saison. Nouveau palais d'Isabel.

Et une garçonnière en paille. Rien que pour moi. Pour souffler un peu.

Cette nouvelle cohabitation reste étrange. Passer l'été avec Isabel me semblait la meilleure chose à faire, mais cela ne te ramènera pas. On ne sera plus heureux comme on l'a été avant.

Pendant ce temps, je m'investis à fond dans les rénovations. Je m'occupe avec ma perceuse et mes clés à molette. Quand leurs voix prennent des allures de cris de sirène, je ferme la porte, mets des bouchons ou cale un scotch. On ne peut pas tout le temps jouer le père parfait.

Et des fois cela me fait peur. Moi. Mon côté hyper rigide. Leurs manières de sauvageonnes. Leurs larmes de bébé crocodile. Leur musique de fée clochette. Leurs rêves de princesses. Leurs mains trop frêles pour m'aider à tenir mes outils.

Les hommes qui marchent sur des pâquerettes et des dessins d'enfants ne portent décidément pas de Matterhorn Invincible.

Ceux qui ne me ressemblent pas

Isabel

J'ai envie de lui tirer les cheveux, de la griffer au visage, de la mordre juste pour l'entendre crier. Cora m'embête, sa façon de me regarder surtout. J'étais seule dans mon monde, comme elle. Et j'aime être seule. Comme elle. Elle ne croit pas que nous sommes vraiment demi-sœurs. Louis s'en rendra compte tôt ou tard. C'est son père. C'est elle qu'il a sauvée lorsqu'elle a failli se noyer, l'été passé. Moi, il m'a abandonnée dans ma chambre en ruine. Elle ne le dit pas à voix haute, mais c'est ce qu'elle pense, assez fort pour que je le comprenne sans qu'elle ait à ouvrir la bouche.

Claire veut régler les choses entre nous, dit que l'on pourrait se rapprocher, être comme une vraie famille. Moi je ne crois pas que nous étions faites pour nous rencontrer.

J'essaie de voir le beau côté des choses. Cora dessine bien. Surtout des poissons et des paysages marins. Elle me les montre parfois, quand elle met sa jalousie de côté. Et elle me laisse m'asseoir sur son fauteuil.

*Pages froissées***Claire**

Ce matin, je n'ai pas retenu mon rêve au réveil. J'ai laissé mon cahier au chalet et enfilé mon polar, directement par-dessus ma robe de nuit. J'avais besoin de marcher, d'avancer, même décalée, maladroite à travers les sentiers sinueux. J'avais l'impression de saigner. De répandre des caillots rouges sur mon chemin. On voyait encore la lune, blanche et pâle, qui semblait avoir perdu quelque chose elle aussi.

À mon retour, Isabel avait inspecté ma chambre et étalé tous mes carnets, mes crayons et ma serviette sur le lit de Cora. *On s'excuse. On trouvait ça beau*, m'a dit Isabel.

Pour une fois, elles ne se chicanent pas. Ne se bousculent pas.

Je les laisse choisir ce qu'elles veulent. Cora prend un Lafontaine. Des pages blanches, sans ligne. Elle aime beaucoup dessiner et griffonner en faisant des listes. Isabel observe avec curiosité le magnétophone que j'utilisais pour prendre mes notes à l'université. Je lui dis qu'elle peut y parler de ce qu'elle veut, effacer, recommencer son récit, enregistrer des sons en forêt.

Je leur promets que j'écrirai ensuite leur histoire, l'histoire que je veux dire et porter en moi. Maintenant qu'il n'y aura rien d'autre à porter en moi, dans ce corps qui m'a trahi.

Rassembler ces deux fillettes, glisser leurs mots ensemble, au sein d'un même livre.

Ce dont je rêve

Isabel

Chaque nuit je rêve d'une cape rouge. Elle flotte devant mes yeux. Elle court dans la brume. Disparaît. Reparaît. Rouge. Trop sombre.

Je la déchire de mes dents, pointues, qui s'enfoncent, mordent dans un minuscule cou, dans une veine, dans un cœur au battement saccadé, puis, tout s'emballe. Un cri. Une détonation qui siffle dans l'air. Je suis aussi ce cou. Cette veine. Ce cœur. La douleur me réveille.

Encore une fois, le chasseur a eu ma peau. Mais je ne sais plus laquelle.

Je me tâte quelques minutes avant de sortir du lit et d'aller déjeuner. Je suis convaincue qu'on m'a déjà ouvert le ventre, d'où ces cauchemars, qui ont jailli de ma cicatrice.

Comme j'ai la nausée, je joue avec ma cuillère au lieu de m'attaquer à mes céréales. Claire me trouve drôle quand je lui parle de ma précédente vie animale. Pourtant, si quelqu'un peut me comprendre, c'est bien elle. Elle n'est pas comme les autres.

Claire, la sorcière aux grimoires. Ses confidents qui l'accompagnent partout. Le carnet jaune en cuir orné d'une lithographie de cabane en bois. Le beige en peau d'autruche, perlé, qui semble avoir la chair de poule. Celui en loup de mer au papier soyeux.

Elle dit que dans certaines retraites où elle est allée, elle n'avait pas le droit d'écrire. Elle trouvait que c'était de la torture d'être séparée de ses cahiers. L'équivalent d'une amputation. Elle en a besoin comme j'ai besoin de mes cartes.

Claire parle aussi à des êtres miniatures. Elle m'a montré sa collection de poupées, elles dorment sur son lit comme des princesses.

J'ai trouvé ça triste quand elle m'a dit pourquoi elles avaient les yeux fermés.

*Bleu***Cora**

Claire glisse le pinceau. Des boules de ouate entre mes doigts de pieds. Son geste est parfait, très maîtrisé. Elle réussit à couvrir toute la surface de l'ongle sans déborder.

J'agite une feuille de papier pliée en éventail au-dessus. Ça sèche plus vite. Elle remet mes sandales.

Quand Claire demande à Isabel ce qu'elle pense de la couleur, elle hausse les épaules.

- On dirait que quelqu'un lui a écrasé les orteils dans une porte.

On voit bien qu'elle n'est pas abonnée aux magazines de mode.

Très tendance, cet été, le bleu électrique.

Ivoire

Claire

Louis a eu le temps de réparer un tuyau qui fuyait dans la salle de bain, de ranger les provisions, de préparer des pâtes et une salade. Et moi, je ne me suis occupée que des activités des filles. Je n'ai presque pas écrit.

À table, je me sens inconfortable, je ne sais pas quoi faire pour briser le silence. J'ajoute le tintement de mes ustensiles aux leurs, rappelant la musique des carillons qu'on accroche aux vérandas.

Il y a deux ans, ma collègue Viviane m'avait offert un éolyre avec des clochettes et des éléphants en cristal, pour la chance. Il a suffi d'une journée et d'une rafale soudaine pour que le plus petit y perde sa trompe.

Louis me demande si j'aime la sauce, je fais un effort pour sourire et lui dire que c'est délicieux. Il est particulièrement beau ce soir.

J'essaie de réintégrer le moment présent. Je me dis : surtout, ne pense plus à l'éléphant.

Louis**10 juillet, 21:30**

J'ai du mal à cerner cette femme.

Impossible de vraiment s'approcher d'elle. Peut-être la même déception nous frappe-t-elle à la chasse lorsqu'on manque une perdrix voletant à quelques mètres de nous. En côtoyant ces êtres qui donnent l'illusion de nous frôler, alors qu'ils sont déjà en chemin vers l'ailleurs.

Claire a un visage plutôt neutre, commun. Ni laide, ni jolie. Elle a une voix rauque, qui m'a surpris la première fois au téléphone, et une façon particulière de jouer avec les mots. Je l'ai taquinée quelques fois au sujet de ses distractions et de ses blancs de mémoire, assez fréquents. Elle est sujette à s'isoler et à tomber dans la lune.

J'ai été très impressionné par son sens de l'orientation, qu'elle dit tenir de son père. Elle m'a parlé brièvement de lui. Un type un peu hippie, un sculpteur qui accumule des matériaux divers ; des bouteilles de verre brisées aux coques de bateaux fracassés par les tempêtes. Il y a une dizaine d'années, il a construit un village marin avec du bois de grève et des algues. Son atelier se trouve à une heure de route d'ici.

Claire trimbale des carnets dans lesquels elle note ses rêves. Moi, je ne me rappelle jamais mes rêves. Elle m'en a montré quelques-uns. Je lui ai dit qu'elle pourrait en faire la lecture aux autres, pour les insomniaques comme moi. J'aime beaucoup son écriture, c'est le seul endroit où je la perçois, où elle prend forme.

Dans ses lignes, elle a une présence qui ne s'efface pas derrière elle.

Ce qu'on fait de l'été

Isabel

Le maillot que Cora m'a prêté est trop petit. Les bretelles rentrent dans ma chair et me laissent de profondes stries rouges. J'aimerais bien enlever le haut. Louis refuse. Il dit qu'il ira m'en acheter un, de la bonne taille, que je suis trop vieille, ou pas assez, pour le monokini. Je ne veux pas le fâcher. Je repousse et étire les bretelles sur mes épaules de temps en temps, quand elles commencent à me faire mal.

Claire me propose son t-shirt, mais je préfère rester comme ça. Je m'adapte à cette nouvelle peau. Cora me regarde battre des jambes dans l'eau. Louis l'a installée sur sa serviette de plage pour qu'elle soit plus confortable.

Pelletée par pelletée, elle enterre ses pieds dans le sable rocheux. Je la rejoins et je pose un coquillage sur chaque monticule. On attend que quelque chose pousse pendant que les adultes ouvrent des bouteilles de cidre et s'émerveillent de la limpidité de la rivière à cet endroit. Cora lance leurs capsules de métal dans l'eau en ne faisant aucun ricochet.

Elles flottent.

Bandages

Claire

Je marche au moins trois heures par jour. Très tôt le matin, avant que les filles ne soient debout. Ensuite, on profite de la fraîcheur de la rivière et de l'ombre des arbres. Cora fait des esquisses près de l'eau. Isabel parle aux oiseaux. Enregistre leurs chants.

Arrivée au soir, c'est comme si je n'étais que mollets, cuisses et talons en feu. Ce n'est pas une douleur lancinante. Que la conscience des muscles qui se réveille. Le syndrome des jambes infatigables.

Je marche même dans mes rêves. Je note le nombre de kilomètres parcourus.

Je m'ennuie de ma crème pour éviter les gerçures sous la plante des pieds.

Je souffle sur mes ampoules. Me chausse de diachylons.

Je n'aurais pas dû apporter que mes souliers rouges.

Poisson magique

Cora

Paul et moi, on s'ennuie. On regarde la télé pendant qu'Isabel parle toute seule dans son magnétophone.

C'est un documentaire sur les grands brûlés. Pour aider leur guérison, on les recouvre de peau de poisson.

Je dessine leur corps hybride dans mon carnet. Je leur mets des écailles de tilapias sur le torse, les avant-bras, les cuisses.

Ils vont mieux. Ils se mettent à guérir. Ils rêvent de passer leur vie dans des cours d'eau avec leurs semblables. À organiser des 5 à 7 dans les piscines municipales.

Ils redeviennent beaux.

Heureux.

Paul a de belles écailles de guérisseur lui aussi. Mais pas assez pour moi.

Il nage comme une âme en peine. Son flacon de Nutrafin est presque vide.

Pellicule

Claire

Vaguement rêvé de Guillaume. Il me demandait de lui envoyer des cartes postales pendant mon voyage. C'était si étrange. Je lui postais des tas de photos sur lesquelles on ne voyait que les murs de notre appartement, des moulures jusqu'à la naissance du tapis.

Je cartographiais notre espace inhabité.

Gros plan sur de minuscules gouttelettes de sauce hoisin perlant sur une armoire entrouverte, contre-plongée sur la poignée croche du tiroir à ustensiles, détail de la tuile en retrait dans la salle de bain, et panorama du mur où dort la tache-fœtus.

Je lui écrivais : *Il fait beau, il fait chaud. Mon appareil est brisé.*

Je pouvais photographier mes anciens repaires, mais pas ce qui m'entourait réellement pendant mon périple. Le reste n'apparaissait pas sur la pellicule. Ni soleil, ni arbre, ni montagne. Qu'un fond blanc. À redécouper sans cesse.

Parfois, j'ai la sensation que l'extérieur n'est qu'un grand décor de carton dont je ne parviens pas à sortir. Comme lorsque j'étais enfant et que je fabriquais des châteaux avec des boîtes. Mon père faisait tomber les toits et les pont-levis. Il éventrait les cartons et en couvrait le sol pour ne pas le tacher de peinture aérosol. Puis, il me rendait mes pièces de palais, cabossées mais colorées. Les enfants du voisinage ne cherchaient même pas à s'y inviter. Mon royaume leur donnait des maux de tête. J'étais une princesse solitaire, prisonnière des odeurs de peinture.

Oui. J'ai aussi été une petite fille. Il me semble que c'était une autre vie, une autre époque, une histoire que j'ai lue et dont je ne me souviens qu'avant de m'endormir.

Ce qui se perd sous le papier peint

Isabel

Il pleut. À boire debout dit Louis. J'aimerais savoir combien de gouttes de pluie je peux boire dehors. Mais Claire me demande de dessiner quelque chose. N'importe quoi, ce qui me passe par la tête. *Pourquoi pas des fleurs ? C'est beau, les fleurs.* Je pense à maman.

À la tapisserie rose qui se déchirait au-dessus de mon lit. Aux trous qu'elle camouflait. Je ne dormais presque plus parce que j'avais peur que plafond s'écroule. Recevoir des briques sur la tête. Étouffer sous des planches pourries. Avaler des clous dans mon sommeil. Maman n'avait pas d'argent pour les réparations.

Je me rappelle avoir rempli certaines fentes de brins d'herbe. Ils avaient séché et fini par s'émietter. Ensuite, en poussant pour le faire entrer, j'avais mis un torchon. Le plâtre autour s'était effrité. J'avais collé des feuilles mobiles dessus. J'avais même dessiné des tulipes identiques à celles du papier peint. L'eau de pluie s'était mise à couler par la fissure et avait détrempé le papier.

Je pense à maman, à ce trou qu'elle est devenue, un grand trou. Je la dessine. Moi dessous. Une avalanche de pétales noirs sur ma tête.

Claire me raconte qu'elle aussi, plus jeune, aimait peindre sur les murs. Mais elle préfère maintenant le blanc.

Louis**20 juillet, 8:45**

On manque de nourriture pour Paul. C'est stupide. Aller chercher des miettes pour ce truc qui n'émet aucun son. Qui tourne et qui tourne sans cesse. Je n'avais pas pensé que ça bouffait tant, un poisson. Il a l'air d'avoir plus d'appétit que Cora elle-même, qui ne fait que manger des petits pois depuis une semaine. Et Isabel qu'on a du mal à faire tenir plus d'une heure à l'intérieur, toujours en train de se parler toute seule et de courir dans les bois. J'ai besoin d'une pause. D'une journée pour moi. Je dois aussi régler un dossier sur lequel je travaillais avant mon arrivée au chalet. Une histoire étrange de disparition. Thérèse me dit que je pourrais déposer Claire et les filles chez elle, après son traitement de chimiothérapie. Ça lui fera de la compagnie.

Pendant que je prépare le café, Claire relève la tête de son cahier en fronçant le nez. Encore en train d'écrire.

- C'est de l'arabica ?

Ces yeux sont tristes. Étrangement familiers.

Je n'en sais rien. Le sac date de l'été précédent.

C'est Marilyn qui choisissait les grains.

Plumes d'oie

Claire

Louis semble s'inquiéter pour moi. Du moins, il me dévisage constamment en me demandant si je vais bien. Je réponds rapidement que oui, je vais bien, que je suis un peu fatiguée, rien de plus. Il pourrait me dire de ne pas me lever aux aurores pour aller marcher des kilomètres, mais il ne le fait pas.

On boit notre café. J'écris. Il lit le journal. Il soupire. Regarde sa montre. Regarde le fond de sa tasse. Il essaie de prétendre que le silence ne le rend pas inconfortable. Mon silence. Il me dit qu'il a hâte de me présenter à Thérèse. C'est une femme qu'il admire beaucoup, et il est content d'avoir pu reprendre contact avec elle, malgré les circonstances.

J'aimerais le questionner à propos d'Inès, mais je n'ose pas. Je ne lui avouerai pas non plus que je l'entends tous les soirs murmurer son nom dans son sommeil.

Ni que j'ai conservé et caché la petite annonce qu'il avait rédigée dans mon oreiller de plumes.

*La maison de la sorcière***Cora**

Papa nous conduit à Sainte-Fé, chez la grand-mère d'Isabel. L'endroit me rappelle vaguement quelque chose.

Ici, tout a une odeur de thé et de poisson fumé.

La cuisine est pleine de pots de fleurs, de semis et de pousses dans des verres d'eau, de plantes étranges suspendues au plafond, comme des pieuvres miniatures échouées dans la terre. Leurs tentacules ont frôlé mes cheveux lorsque nous sommes entrés. « Marie-Thérèse, tu peux m'appeler Marithé ou juste Thérèse » arrose ses bégonias escargot en robe de nuit pendant que la bouilloire siffle.

Elle ne nous offre pas de thé. Elle dit que nous n'aimerons pas ça.

Mais je suis curieuse. Me demande si ça goutte ce que ça sent dans la maison. On dirait une cabane de pêche qui passe au feu. J'ai envie d'essayer, sans attendre que le « lapsa souchose » refroidisse. D'avalier ce qui reste de l'incendie.

Pendant que Thérèse me regarde porter la tasse à mes lèvres d'un air étonné, Isabel s'impatiente et se met à fouiner un peu partout.

Je fais le vœu qu'elle disparaisse sans que papa ne s'en rende compte.

Dans un bol, des bonbons rouges, ceux qui brûlent l'intérieur des joues et laissent la langue un peu engourdie. J'en prends quatre à la fois, suivis d'une longue gorgée.

Recrache le tout sur la table.

Ça fait un beau dégât.

Thé blanc

Claire

Cet été, on fait tous des rêves étranges, peuplés de monstres d'avant nous et de vieilles femmes qui font mille catalognes pour tout réchauffer ensemble. Ça sent étrangement l'hiver malgré la chaleur. On mange beaucoup de glace, de trucs qui fondent. Et parfois, on a les mains un peu froides, en pensant encore aux monstres qui nous attendent.

- Je ne pourrai plus sortir de chez nous sans porter un masque. Sinon, je vais faire peur aux enfants, me dit Thérèse.

Elle a l'air épuisé, encore sous le choc des mauvaises nouvelles. Les métastases se sont propagées jusqu'au cartilage de son nez. Si les chirurgiens retiraient l'os affecté, l'opération la défigurerait, laissant comme un trou, produit par l'affaissement des parois nasales.

- L'exérèse de la tumeur, l'aspect post-opératoire, on m'a expliqué ça comme si ce n'était rien, parce que je suis vieille. C'est pas parce que je suis ridée que j'ai pas le souci de bien paraître.

Elle s'excuse de tout me déballer comme cela, alors que l'on vient tout juste de se rencontrer. Elle a le coin des yeux humide, et je ne sais pas quoi lui dire pour la rassurer. Thérèse replace discrètement le foulard noué autour de son crâne, comme une diseuse de bonne aventure, puis vide la théière, range les tasses, retourne à ses plantes exotiques qui lui rappellent sa vie d'avant, ses voyages au Mexique, en Australie, aux îles Fidji.

- Voulez-vous m'aider, les filles ?

Cora hausse les épaules.

- Où est passée Isabel ?

*Ce que garde le froid***Isabel**

La penderie est vide. Tous les coffres de cèdre aussi. Grand-mère a fini par faire le grand ménage qu'elle a oublié au printemps. Elle s'est débarrassée de tous les vêtements qu'elle y entreposait et qu'elle ne portait plus. Je l'ai entendu dire qu'elle les avait remis à la paroisse. Qu'ils pourraient sans doute servir comme costumes d'époque pour le théâtre d'été. Elle aurait simplement pu avouer que c'était du linge très laid.

Je suis assez déçue de mon héritage. Tout ce qui reste : un congélateur jaune, bruyant comme un vieux moteur. J'en profite, pendant que je suis seule dans la cave, pour voir ce qu'il contient. Pas de viande emballée sous vide ni de cartons de crème glacée.

Un drap de coton. Quelque chose dessous.

Je soulève le tissu doucement. Je m'attends à tout. Un animal en phase d'hibernation. Un cadavre. Ma mère qui se repose, comme si de rien n'était.

J'arrête de respirer.

C'est gris. Froid. Ça n'a pas de pouls. Mais c'est magnifique.

Le manteau de grand-mère.

Je caresse du bout des doigts la fourrure de loup, raide et un peu givrée.

Je sors les ciseaux de mon sac. En garde un petit morceau, tout petit, pour ne pas qu'elle s'en rende compte. J'ouvre le manteau, déplie l'une des manches. C'est plus dur à couper que je ne le croyais. Le rebord est un peu plus usé, plus mince que le reste. Je réussis à détacher un pan. Il se décolle de la doublure. Avec une épingle de nourrice, je le fixe au chapelet dans mon cou. Quelques poils me restent sur les mains.

Je remonte l'escalier, mon talisman tout près du cœur.

Louis

20 juillet, 14:00

Mon bureau au poste est encombré de papiers, je ne compte pas les messages sur le répondeur. Je m'informe des derniers développements de l'affaire sur laquelle j'enquêtai, à propos de celui que les enfants de la région appellent « L'Ombre ».

Chaque été depuis environ trois ans, des jeunes filles sont enlevées, puis retrouvées peu après, errant dans les bois ou tout près de chez elles. Chaque fois que j'ai interrogé une des disparues, j'ai eu droit au même silence, à la même confusion.

La petite Perrault ne se rappelait même pas avoir parlé à quelqu'un. Amnésie post-traumatique. Elle s'est contentée de faire des dessins. Ses parents avaient du mal à la reconnaître. Leur fille, si enjouée et dégourdie, était devenue taciturne.

L'année suivante, Léane, une des amies de Cora à l'époque, est rentrée mystérieusement chez elle après avoir manqué à l'appel pendant quatre jours. Elle m'a confié qu'elle cherchait simplement sa grenouille, égarée dans les bois. Son père l'avait lancée dans la cour arrière, refusant qu'elle la garde dans sa chambre. Elle ne conservait aucun souvenir précis de la personne qui s'était occupée d'elle et lui avait promis de retrouver sa rainette.

La dernière fillette avait passé une semaine dans la forêt. Quand les sauveteurs l'ont ramenée, elle leur a mentionné qu'elle voulait revenir dans sa vraie maison avec ses sept frères. Sauf qu'Alexandra Veilleux était enfant unique.

Je leur répétais continuellement la même chose. Ne pas parler aux inconnus, et surtout, ne pas les suivre. Elles repartaient chez elles avec leurs parents soulagés, sans être complètement rassurés.

*Colle***Claire**

Louis n'est toujours pas revenu. Pendant que Thérèse fait une sieste, je propose aux filles de découper dans des vieux livres, Perrault, Grimm, Andersen et consorts, dont elle voulait se débarrasser, afin de créer une nouvelle histoire.

Par terre, des retailles de papier. Les yeux troués d'une méduse. Le pelage d'un loup. Un bonnet étrange. Un manche de hache. Un coin d'arbre. Un coquillage. Des centaines de mots orphelins, des bouts de phrases vieillottes qui rappellent des peurs enfantines, des lettrines en pattes de mouche qui attendaient depuis longtemps de se poser ailleurs.

Cora ajoute une phrase. Isabel trouve un nouveau titre. On colle deux contes ensemble et on change quelques mots, ici et là. À la lecture, on se rend compte que ce n'est pas si différent, d'une fillette à l'autre.

Je pense aux trajets accomplis par ces jeunes personnages. Les kilomètres de sentiers en forêt, les milles nautiques des sirènes, avant de trouver le monde des hommes, l'altitude des tapis volants, pour s'en échapper. L'être qui apprend songe, évolue dans ces déplacements.

Il n'y a que les sorcières coincées, croupissant derrière leur chaudron ou engluées dans des téléromans, pour attendre les enfants en restant chez elles.

Louis

20 juillet, 15:20

Les enfants du coin ont pris l'habitude de raconter d'étranges histoires sur cette silhouette mystérieuse, habillée d'un grand manteau, qui se promènerait autour des parcs et des cours d'écoles. Elle semble les fasciner plutôt que leur faire peur. J'imagine Claire, quand elle part marcher aux petites heures, se fondre dans cette ombre dont ils parlent. Qui marche sur des kilomètres pour attirer les enfants et les renvoyer sur d'autres sentiers. Revêtue d'un mystère, lourd et opaque.

À moins que ce ne soit toi, Inès, dans ta robe d'enterrement, qui cherche Isabel parmi les fillettes que tu croises.

Je ne partage pas mes élucubrations avec mes collègues. Ils me regarderaient comme si je perdais la tête. Ils me trouvent déjà étrange depuis l'histoire de ma fille retrouvée. Je sens leur regard moqueur se poser sur moi. *Tu t'ennuies déjà du boulot ? D'autres petites filles à secourir ?*

Je souris en coin et fais semblant de m'absorber sur mon écran, qui tarde à s'ouvrir. J'essaie de ne pas m'occuper d'eux. Je prends le temps de ramasser une feuille qui traîne près de la corbeille et la défroisse.

Ça ressemble à un dessin d'enfant. Ou au portrait-robot d'un cauchemar. Une moitié de visage, tracé au fusain. Les traits sont plutôt féminins, la bouche comme déchirée en deux. Je devrais l'apporter à Madame Racine, voir ce qu'elle en pense...

Un homme entre en coup de vent, escorté et menotté. On le pousse devant mon bureau. Il tombe nez à nez avec le portrait.

- Votre genre de femme, monsieur le policier ?

Je reconnais le chasseur. Ses habits sales. Sa grosse besace. Sa voix, comme un piège tendu.

La mue

Cora

Je frotte la glu sur mes doigts. Je la pèle pour en faire de grands lambeaux. Comme des morceaux de peau que j'abandonne. Mes empreintes digitales dessus.

Même si j'aime bien qu'elle parle de sirènes pactisant avec les loups, plusieurs choses clochent dans notre histoire.

Il était une fois, une petite fille...

On a tout raconté à l'envers. Il aurait dû y avoir deux filles au lieu d'une seule. Cherchant chacune de leur côté et s'aidant ensuite.

Elles auraient pu s'échanger leur potion et leur monstre. Aller retrouver la mère-grand de l'autre. L'une pour visiter la terre. L'autre pour découvrir les profondeurs marines.

Paul, ç'aurait été mieux, non ?

Je me demande si je préfère finir en écume ou dans le ventre d'un loup ? S'y noie-t-on ? Se déchire-t-on de la même manière ?

Qu'en penses-tu ?

Ce qui se marchande pour du beurre

Isabel

Grand-mère nous demande de lire notre conte à l'hôpital, pour les malades. *Je vous propose un échange. Votre voix et vos histoires contre mes fameux biscuits au beurre.* Mais je ne veux pas y aller. Cora non plus. Elle secoue la tête. Comme si on lui avait coupé la langue.

On ne sait pas comment se défilier. Les adultes nous disent que ce serait génial. Qu'il faut présenter le conte ensemble. *C'est dans trois semaines.*

On se regarde en silence, comme si on savait qu'on n'y sera plus, dans trois semaines.

Neige éternelle

Claire

On est tous un peu fatigués ce soir.

- On regarde un film ? demande Louis.

Belle idée comme tradition père-filles. J'aime bien les soirées cinéma-maison.

Enroulés dans une jetée, on écoute *Heidi*, la petite fille sauvage. Qui s'ennuie de ses montagnes. De Peter et de ses chèvres. Et Clara, paralysée dans son fauteuil, qui s'ennuie tout court. Le film me rappelle les dessins animés que j'écoutais gamine. Les séances de lecture et les courses à travers champs.

Les filles ne touchent pas aux croustilles que j'ai posées sur la table basse. Je suis la seule qui pioche dans le bol. Quand je m'en rends compte, j'en ai déjà engouffré le tiers.

J'essuie mes doigts sur mon pull, consciente que s'il me restait un minimum de grâce, elle est partie avec les miettes au barbecue sur mon jeans. C'est à moi que Mlle Rottenmeier devrait enseigner les bonnes manières.

Isabel se met à rire, pas très fort, juste un peu, alors qu'on découvre les petits pains volés par l'héroïne pour les offrir à la grand-mère.

Louis est déjà parti se coucher.

Cora est presque endormie quand le miracle se produit et que Clara se lève au sommet d'une montagne.

Elle soupire.

Louis

20 juillet, 21:35

Je préfère pour l'instant rester silencieux sur les derniers événements. Mais Thérèse sera vite mise au courant.

Il y a un début d'incendie dans ta maison, Inès. Un mégot non éteint serait à l'origine des flammes. Ils ont arrêté le voisin. L'ont questionné. Il ne sait rien. Il passait dans le coin, qu'il a dit, et a appelé les pompiers quand il a senti la fumée.

Je préfère qu'Isabel n'en sache rien pour le moment. Je ne crois pas qu'elle le prendra très bien lorsque je lui annoncerai qu'elle ne pourra plus retourner dans sa chambre.

Il n'en reste que des murs noircis.

Ce qui perce nos chairs

Isabel

Dans sa chambre, quand il fait chaud, je dessine dans le dos de Cora, un grand poisson, comme un tatouage, à partir de ses croquis. Je pique aussi ses jambes avec une aiguille. Comme l'acupuncteur fait pour guérir grand-mère. Pendant le traitement, Cora regarde nos ombres au plafond.

Après la journée que nous avons passée chez Thérèse, elle se décide à ouvrir la bouche. Elle me confie des histoires qui couraient à son école, d'apparitions et de disparitions inquiétantes, d'une femme qui marche et qui marche, qu'on pourrait surprendre rôder autour du chalet. Si on écoute bien, on peut l'entendre, elle se rapproche, doucement.

Ce soir, j'enfonce l'aiguille presque jusqu'au chas dans la partie tendre du mollet. Cora ne sent toujours rien.

*Nuit blanche***Claire**

Il est minuit passé. J'entends les chuchotements d'Isabel. Peut-être ceux de Cora. Ça pourrait n'être qu'une seule voix dédoublée dans le noir.

Je me rapproche de la porte, essaie de glaner quelques mots de leur conversation. L'ombre dans la forêt. Son manteau. Des centaines d'années.

Je voudrais leur souhaiter bonne nuit. Les border. Comme ma mère le faisait à une certaine époque. J'essaie de me rappeler des berceuses et des légendes.

Beaucoup commençaient dans une forêt que l'on quittait. Sans regarder derrière.

Mémoire de l'eau

Cora

L'Ombre. Papa n'aime pas que j'en parle. Mais comme on est seules, je peux bien te le dire.

Paraît qu'on ne l'entend jamais arriver, qu'elle se dresse soudain devant nous.

Son visage est voilé. Personne n'a jamais vu son regard.

Sa voix ressemble au vent qui siffle à nous arracher les oreilles, même si on porte un capuchon.

Elle a les ongles longs, en forme de griffes coupantes, comme une bête.

Son manteau, sa pelisse, contiennent tous les animaux qu'elle a rencontrés dans sa longue vie. Elle ne les tue pas tous. Certains lui donnent leur peau de bonne volonté. Elle doit avoir des centaines d'années alors, ça fait beaucoup de petits morceaux.

Elle aime les plumes aussi. Et les enfants, encore plus que les plumes.

Elle voudrait les collectionner. Elle les traque, les surveille, connaît les airs de musique qui les apaisent et ce qu'ils préfèrent comme goûter. On dit qu'elle les amène vivre avec elle pendant cinq jours.

Elle les laisse repartir, les relâche dans un grand espace boisé. Certains croient qu'elle vole leur mémoire. D'autres, qu'elle réveille les souvenirs enfouis. Après, ils se rappellent leur vie d'avant. Avant d'être des enfants.

Moi, je m'en souviens déjà un peu. Je nageais au plus profond des eaux, et mon père avait un trident au lieu d'un fusil.

Ce que je sais de Cora

Isabel

Si seulement on pouvait voir l'Ombre nous aussi. Trouver son repaire. Partir à l'aventure avec elle. On devrait la chercher, propose Cora. Pour ma part, j'ai déjà rencontré un chasseur dans ma vie, mais je me dis qu'elle, elle a peut-être besoin de retrouver sa sorcière ou sa marâtre, celle qui lui fera entrevoir ce qu'elle pressent déjà.

Je le sais maintenant. Qu'on se ressemble toi et moi, Cora.

Sous l'eau, il y a une autre vie que la tienne. Avec des jardins que tu connais comme si tu les avais fait pousser toi-même.

Cora, ce que tu ne m'as pas dit, j'ai fini par le comprendre, ou plutôt, le deviner.

La journée à la plage, celle que tu dessines toujours dans tes carnets. Comme si j'avais été témoin de la dernière fois où tu as couru sur le sable.

Ta mère t'a vue escalader les rochers. Tu lui as même envoyé la main. Elle t'a regardée puis est retournée à la lecture d'un vieux *Châtelaine* de l'été précédent abandonné au motel. Tu as crié pour qu'elle te regarde plonger. Ton père était déjà loin, retourné à la voiture pour récupérer l'appareil photo oublié. La vague t'a surprise. Tu n'as pas réussi à retrouver l'équilibre sur la pierre glissante. La tête sous l'eau, aspirée et broyée à la fois, jusqu'à ce que tu perdes connaissance. Tu ne sais plus si tu portais le maillot jaune ou le rouge. Tu t'es réveillée dans un lit d'hôpital, ta mère tenait toujours sa revue, les mains crispées. Elle ne lisait plus.

Aujourd'hui, elle ne te pardonne jamais lorsque tu es distraite et que tu ne lui réponds pas. Elle claque des doigts, s'énerve, et te rappelle de rester vigilante.

Comme si tu étais responsable de toutes les vagues de la mer.

Peaux

Cora

Il y aura une cérémonie.

Comme l'ouverture des jeux. Comme la fin de l'année scolaire.

Mais pas de certificat rose pour me récompenser d'avoir amélioré ma moyenne en maths. Quelque chose de plus sérieux.

Quand le soleil se sera couché. Quand nous aurons revêtu nos secondes peaux.

Nous nous transformerons.

Alors, je retrouverai ma voix.

*Soie***Claire**

Si ce n'était pas du fauteuil de Cora, j'aurais amené les filles en forêt plus souvent. On aurait pu baliser quelques sentiers. Faire un pique-nique. J'aurais préparé quelques croissants. Des saucissons. Des rillettes de saumon fumé. Des quartiers de pommes. Une boisson pétillante. Le panier d'osier sur la nappe à carreaux, rouges et blancs. Pour que ça ne soit pas qu'une image romantique perdue.

J'aurais apporté mon foulard de soie et je leur aurais appris le jeu de la marâtre aveugle, que l'on avait inventé plus jeunes, avec les voisins. Il s'agit de désigner un joueur qui campera le rôle de la marâtre. On lui bande les yeux. Son but : retrouver ses enfants perdus dans les bois, en grondant leur nom. Les enfants doivent alors répondre en chœur : *Oui, maman chérie*. Dès qu'elle les a attrapés, ils deviennent sa meute. Ils la suivent à quatre pattes en jappant, soit pour couvrir les bruits des autres enfants, soit pour l'aider à les attraper.

Je ne sais plus ce qui nous avait amenés à créer cette variante de *Marco Polo*. Mais j'adorais être celle qui porte le bandeau.

La mauvaise mère qui oscille entre la folie et le trop-plein d'amour. Qui essaie, à l'aveugle, de garder contre soi ce qui préfère la quitter. Qui redevient sauvage.

Une pulsion ancienne qui remonte de je ne sais où, toujours là dans mon ventre.

Louis

30 juillet, 7:00

Je n'ai encore rien dit à Isabel à propos de l'incendie. Je n'y arrive pas.

Demain, je dois retourner en ville voir Marylin. Elle connaît quelqu'un qui peut s'occuper de détruire ce qui reste de ta demeure. Elle s'est informée de la valeur du terrain également. Elle ne perd pas de temps.

Elle dit que je pourrais le racheter pour presque rien si Thérèse le met en vente. Que comme ça, je pourrais reconstruire un autre chalet à mon goût, et elle pourrait prendre celui-ci, les prochains étés. Je ne savais plus comment lui dire de se calmer au téléphone.

J'en profite pour aller m'étendre près du grand orme. Mais je ne suis pas seul. Claire y est appuyée, elle reprend son souffle, ses souliers rouges dans les mains.

- Je n'en peux plus de ces chaussures. J'ai des ampoules... sur mes ampoules.
- Ça ne me semble en effet pas très adapté pour des randonnées en forêt.

Je lui fais signe de se joindre à moi, si elle le souhaite. J'écrase quelques insectes en m'asseyant et je m'en fous. La tourbe tache mon jeans et je m'en fous. Je me dis qu'on finira tous au même endroit. Dans cette terre. Comme tes cendres, ou le cadavre d'un coyote, et les maisons qu'on doit abattre.

Je peste encore contre l'odeur de brûlé qui nous suit partout depuis des semaines. Claire, mal à l'aise, s'excuse en éteignant sa cigarette.

Ce ne sont pas les tiennes.

*Fantôme***Claire**

Louis m'a laissé savoir que c'était son endroit favori. Il s'y rend souvent pour réfléchir. C'est un coin que j'aime bien aussi. Un peu à l'écart.

Je ne sais pas pourquoi, mais je me confie à lui. Plus que je ne l'ai fait avec Guillaume.

Je lui raconte les séances de peinture. Mon désir d'enfants, jamais comblé. Mon projet de pèlerinage.

Et l'impression étrange que tout finit toujours par disparaître autour de moi. C'est pour cette raison que je ne conserve que le minimum de biens, seulement ce qui se transporte dans des boîtes, et des carnets. Comme si tout consigner me permettait de ne plus rien perdre.

Quand je me tais enfin, il hoche la tête, le regard vide.

- Je te comprends, Inès.

Ce qu'on devra se promettre la nuit

Isabel

Sous le lit de Cora, mon sac à dos usé dans lequel on essaie de faire tenir tout ce qu'on cache depuis une semaine en prévision de la cérémonie. Des vêtements chauds. Des barres tendres. Deux petits miroirs. Une lampe de poche. Son carnet. Le magnétophone.

Nous partirons à la nuit tombée. Il faudra alors nous promettre d'arrêter de vieillir.

Nous ne suivrons plus les règles des adultes. Nous ne tomberons jamais en amour avec quiconque. Qui nous avale toute crue. Qui nous recrache en écume sur le bord des pierres acérées d'une plage.

Nous serons là, l'une pour l'autre. Nous irons vivre ensemble. Reculées de tout.

Moi, le loup, et toi, la sirène.

L'Ombre veillera sur nous. On se racontera nos histoires jusqu'à la fin des temps.

Ne manque qu'une formule, une incantation que l'on répétera avant la cérémonie, pour ne pas l'oublier.

*Comme des écailles***Cora**

Je montre à papa la photographie dans le catalogue de Claire. C'est une tenue de soirée pour femme. Il me la faut. Absolument. Maintenant.

Je n'attendrai pas quelques années de plus pour avoir la silhouette du modèle. C'est la robe qui s'adaptera à ma peau. Qui me retransformera. Mais papa ne veut pas. Il dit que ce n'est pas du tout de mon âge.

Turquoise. Bretelles fines. Épaules presque nues.

Buste moulant. Sequins argentés comme des écailles de poissons. Effet de brillance infinie.

Tissu transparent au niveau du ventre. Laissant entrevoir le nombril. Ça tombe bien, j'ai un beau nombril.

Descente évasée. Série de volants en tulle superposés.

Vaporeuse.

Longue.

Si longue, qu'on ne voit pas les pieds du mannequin.

Parfaite pour le rituel. Isabel est d'accord.

Même si elle m'a traitée de coquette. Elle doit être jalouse. Son nombril à elle ressemble à un bourgeon.

Claire m'a permis de découper la photo et je l'ai collée dans mon cahier. Elle dit qu'elle a une robe qui lui ressemble un peu. Plus courte et sans paillette. Elle pourrait me la prêter.

Louis

31 juillet, 13:30

J'aime le temps passé en voiture. Les kilomètres à rouler, en silence. J'aurais pu devenir camionneur si je ne m'étais pas inscrit à l'École nationale de police. Quand je m'éloigne, on dirait que j'oublie tout.

Sauf toi, Inès. Tu m'accompagnes partout.

Dans le virage, le coffre à gants s'entrouvre. Quelques cailloux en tombent. Les filles ont dû le remplir de sable et de galets lors de notre dernière journée à la rivière.

Je crois qu'elles en ont même mis dans mon vieil étui.

Je rêve tellement au scotch que je viens d'acheter, que j'en rate la sortie. Marilyn pourra encore me sermonner sur mon retard. Et je pourrai lui répondre, ironiquement : *Il n'y avait pas le feu.*

*Nacre***Claire**

Les filles sont couchées. Je peux enfin prendre une pause, en profiter pour fumer près de l'orme, une ou deux cigarettes en regardant le cours d'eau. Louis ne s'y rend qu'après moi, aux alentours de onze heures du soir. Il devrait être là bientôt, il avait des choses à régler en ville avec Marylin. Cette femme, je ne l'ai jamais rencontrée, mais de ce que j'en ai entendu, elle semble avoir une forte personnalité. Elle regarde toujours droit devant, prend à cœur son boulot et se passionne pour l'aviron. Sur la photo dans les publicités de courtage immobilier, c'est une belle brune, athlétique, qui sait porter les perles. Tout ce que je ne suis pas.

Je cherche mon vieux Zippo, en vain. J'ai dû le reposer sans réfléchir au lieu de le ranger dans ma poche, comme d'habitude. Je reste adossée aux troncs des conifères avec ma cigarette sans pouvoir l'allumer.

Je me trouve stupide. Attendre Louis. Attendre le feu qui ne viendra pas.

Ce qui nous absorbe

Isabel

Je me lève, sans faire de bruit, et retire ma robe de nuit. Prends le marqueur. Trace des étoiles sur chaque piqûre de maringouin et grain de beauté, entoure la cicatrice sur mon coude. Cora apporte le sac à dos, des feuilles et du ruban gommé. Je les réunis ensemble et les étends par terre pour m'y rouler. Je reprends le feutre et suis les lignes de ses mains. Je dis à Cora de les appuyer sur une feuille jusqu'à ce que les traces s'y impriment.

Voilà notre carte du ciel. Au milieu, une tache qui se met à gonfler comme si le carton était humide et absorbait l'encre. Un trou noir.

Le lieu de notre rituel.

*La route***Cora**

Papa n'est pas encore revenu. Ni Claire. À cette heure, elle ne rentrera pas avant deux ou trois cigarettes et quelques pages de cahier noircies. C'est le moment parfait pour prendre la route.

La robe est dans la penderie. Je tire et le tissu glisse des épingles à ressort sur le cintre. Elle est bleue. Ne ressemble pas tant à celle que je voulais. Mais on fera avec.

Isabel m'attend à l'entrée, le sac à dos à l'épaule. Elle a déplié sa carte et sorti la lampe de poche pour l'éclairer.

Sur mes genoux, je tiens le bocal dans lequel on a mis Paul. Il nous accompagnera. Isabel pousse mon fauteuil à l'extérieur et me donne le plan.

Ce sera moi la guide.

Louis

31 juillet, 23:25

Au loin, le chalet. La lumière allumée sur le porche. Plus loin, l'orme. La silhouette de Claire. Je sors du Jeep, vais du côté passager et jette toutes les roches et les petites branches du coffre à gants par terre. On dirait que j'ai ramené la forêt au grand complet. Je prends la bouteille de fort au fond, en prends une longue gorgée. Besoin de décompresser.

Marylin, elle, avait l'air de bien s'en tirer. Nouvelle garde-robe. Nouvelle coupe de cheveux. Nouveaux amis, sorties dans les bars. Elle n'arrêtait pas de me dire : *Il faut savoir laisser aller parfois*. Je ne sais pas ce qui a provoqué ce changement. Elle paraissait beaucoup plus légère que lors de notre dernière conversation.

Dans le son des cailloux qui n'en finissent plus de tomber au sol, j'entends le rire de Marylin, le tien, ou celui de Claire, celui des filles, qui me disent que je n'y arriverai pas. Que je ne gère pas. Que je ne suis pas l'homme de la situation. Je laisse des enfants se blesser gravement, et perdre l'usage de leurs jambes. Je laisse des enfants vivre dans des cabanes qui brûlent au fond des bois.

Je les laisse disparaître.

*Dentelle***Claire**

Louis s'approche. Enfin revenu. Sa démarche est lasse. Il tangué un peu.

Je ne crois pas qu'il me trouve vraiment belle, ni que je l'intéresse particulièrement. Mais une fois que j'ai refermé mon carnet, il s'aperçoit de ma présence, de mon chemisier entrouvert, de mes jambes dénudées. Son visage s'adoucit.

Je ne pense à rien, comme engourdie, l'habitude.

Je laisse venir les animaux blessés à moi.

Cela me rappelle la fin de ma relation avec Guillaume, alors qu'il était dans sa période végétarienne. Il ne m'embrassait pas si j'avais mangé une bouchée de bacon ou de sandwich à la dinde.

Il disait que c'était comme s'il y avait un animal mort entre nous.

Couchée sur l'herbe, je regarde Louis contourner ses propres fantômes. Nos gestes sont entrecoupés par tout ce monde entre nous. *Attends*. Il essaie de remonter mon chandail pour faire glisser la fermeture de mon jeans. *Elle est brisée*. Je me tortille pour faire tomber mon short sous mes fesses. Le terrain est légèrement dénivelé et j'essaie de ne pas glisser. La mousse fraîche, sous ma nuque, colle à mes cheveux.

Nous ne nous embrassons pas. Ne parlons pas. Mon pouce effleure à peine ses lèvres, sa mâchoire tendue.

Quand il est sur moi, sa chaîne rebondit sur son torse, je ne l'avais pas remarquée avant, sous sa camisole. J'entends le bruit du médaillon comme si c'était la seule chose réelle, la seule chose qui bougeait dans la nuit. Ça et une racine entre mes reins. Je ne lui dis pas que je suis inconfortable.

Pendant un moment, j'ai l'impression que ses coups de bassin me rivent dans la terre, qu'ils me replantent où je dois être. Une fois la terre arrosée, il balayera la poussière brune au creux de ses mains sur mon visage. Pourrais-je lui demander plus gentiment de m'ensevelir ?

Il se retire juste avant de jouir. Je le laisse répéter une dernière fois qu'il a trop bu, pendant que ses fantômes acquiescent et le réconfortent. J'oublie de le séduire, de chercher à le retenir, de m'investir dans ce moment, comme s'il ne m'appartenait pas. J'oublie ma propre présence. J'aimerais pouvoir repousser les rayons de lune, chasser toute lueur pour rester dans le noir le plus complet.

Je remonte ma culotte en vitesse. La chaleur de ses doigts à l'intérieur de mes cuisses. C'est déjà loin.

*Ce qui brille***Isabel**

Ça ira. La robe de Claire ne sait pas s'ajuster et se mouler à sa peau comme elle le voudrait. Le lycra reste désespérément lâche, comme la mue séchée d'un amphibien plus grand dans laquelle Cora cherche à se glisser.

Il faut faire des nœuds dans les bretelles pour que la robe lui tienne sur le dos. J'essaie de l'ajuster, du mieux que je peux. Elle me dit de pincer le tissu avec ses barrettes, que ce n'est pas grave, qu'elle aime mieux avoir les cheveux libres, de toute façon, sa coiffure finira par se détacher dans l'eau.

Ça ira. Même si nous avons oublié les rubans à nouer aux branches, et les algues comme collation.

Je ramène Cora contre sa chaise et lui tends les miroirs, un dans chaque main. Rien n'a changé, pas le moindre cil. Je sors les paillettes brillantes du sac à dos, pour lui faire la surprise.

- J'ai tes écailles!

Je les lui applique doucement, une par une, sur les jambes.

Dans la pénombre, je me demande si elle sourit enfin.

Glace

Claire

C'est comme s'il y avait un mur entre toi et les autres. Tu joues à la reine des neiges ou quoi ?

La dernière chose que Guillaume m'avait dite avant de partir. Que Louis devait aussi avoir pensé. De retour au chalet, j'ai filé directement me mettre au lit. On ne parlera pas de ce qui vient de se passer.

Je voulais que tu me rappelles que j'étais vivante, revenir au monde, sous tes côtes. Être aussi ta fille. Je serais la sœur de Cora. La sœur d'Isabel. J'aurais ma place. Je jouerais la petite fille modèle, celle qui fait tout pour plaire, avec des souliers vernis, des boucles parfaites, un sourire angélique. Je serais ta préférée, je les éclipserais. Une enfant qui ne vieillirait pas, qui ne serait jamais prise en défaut. Je ne déferais plus mes cheveux, ni te montrerais ma culotte. Je serais sage. Je changerais.

Je rêve que je trouve un iceberg dans les draps, que je le lèche avidement, pour qu'il n'en reste plus rien, mais au lieu de disparaître, nous fusionnons, ne devenons qu'un. Femme-fille au tronc de glace, aux membres stalagmites, qui se fond parmi les hommes.

*Nos voix***Cora**

Isabel me rappelle qu'une fois le rituel accompli, nos trajets se feront sans doute en sens contraire : en revenant vers la grève, je suivrai le courant de la rivière et elle montera la montagne plus loin. Pour récupérer notre histoire, en amont et en aval. Elle le dit lentement, inspire entre chaque mot.

Je suis peut-être la plus jeune, mais elle n'a pas besoin de prendre ses grands airs à chaque fois qu'elle me réexplique notre plan. C'est lassant.

À quatre pattes, son talisman de fourrure dans le cou, elle essaie d'imiter son animal favori, mais les sons se cassent dans sa gorge.

Mon désir de hurler avec elle est très grand, mais les poissons ne crient pas.

Quand Isabel me déposera dans l'eau, après notre longue route, j'aurai l'air d'une véritable sirène, peu importe l'état de ma robe.

Ombre

Claire

Dans le miroir cassé de la chambre d'amis, mon visage se dédouble. Mon visage de jeune fille. De femme pas encore mère. Pendant un instant, je pense à retourner chez mon père. Il me préparerait un café comme je l'aime. Je ferais encore rêver ses statues.

Si je pars dès maintenant, que je marche environ cinq kilomètres à l'heure, je sais qu'avant demain, je verrai doucement apparaître les installations de mon père, elles se dresseront dans l'eau, prêtes à m'accueillir.

Mais je continuerai à marcher, jusqu'au prochain village. Je ne serai plus qu'une ombre qui s'enfuit trop vite pour le paysage. Je couvrirai tout de blanc.

Pour qu'on puisse se réécrire ensemble.

Petites filles, main dans la main, qui cheminent. Qui se parlent tout bas, toujours plus bas, encore plus bas, comme un murmure lointain qui retourne doucement vers ses origines.

Louis**1^{er} août, 00:01**

Le chalet est étrangement silencieux.

Lorsque j'arrive dans la cuisine, j'ai la soudaine impression d'avoir oublié quelque chose. Je ne sais même plus ce que je venais y chercher.

Sur la table, un cahier ouvert au milieu des bols de croustilles et des pelures de clémentines. On dirait un conte, illustré par une sorte de carte étrange, comme si on me proposait différents trajets. Peut-être un jeu, une chasse au trésor.

Devrais-je partir à l'aventure ?

Assises sur les chaises autour de moi, les trois poupées de Claire gardent les yeux fermés pendant que je me ressers un verre.

Vide

Claire

Tant pis pour le Japon. Les paysages du Mexique. Le voyage en avion et l'achat de nouveaux souliers. Tant pis pour Louis. Tant pis pour les taches sur les murs. Pour les histoires que je me raconte.

Je me rends dans les chambres des filles sur la pointe des pieds. Les embrasser une dernière fois. Mais les lits sont vides.

Tout s'enchaîne très vite dans ma tête. Je prends les bottes de Louis. Sans ramasser mes vêtements. Sans toucher aux cahiers.

Je referme la porte. Un point au ventre.

Je fume une dernière cigarette sur le porche. Bande mes yeux avec mon foulard et m'avance vers le sentier.

Fillettes perdues, je vous retrouverai.

Louis**1^{er} août, 1:15**

Je sursaute quand la porte d'entrée claque. Je suis encore à table. C'était peut-être dans mon rêve. Le premier depuis que je suis au chalet.

Une trentaine de cabines de bois se dressaient avant la forêt. À perte de vue, des cheminées fumantes, des toits encombrés d'épines de pruche. Je courais, cognais à chacune des maisonnettes et m'époumonais. *Qu'on me laisse entrer.*

J'avais une fille à sauver. Jamais la même.

L'une avait les cheveux tellement longs qu'ils dépassaient sous la porte. On lui avait tordu le cou avec.

La deuxième, pleine de suie, marchait sur du verre cassé en comptant sans cesse jusqu'à douze.

Une autre, le corps recouvert de minuscules brûlures pareilles à des pointillés, sautait sur une pile de matelas sales entassés sur le sol, pendant qu'une albinos s'étouffait avec des pépins de pomme.

J'étais perdu.

Perdu parmi des milliers de silhouettes d'enfants qui jouaient trop près du four.

J'avais envie que tout brûle.

De ne plus avoir à m'occuper de rien.

Ce qu'on répond toujours aux inconnus

Isabel

Nous sommes enfin arrivées. Je range ma carte dans le sac, lisse les poils de loup à mon cou, et vérifie si les paillettes de Cora sont encore en place. Nous serons prêtes quand l'Ombre viendra nous chercher.

Je l'imagine. Elle portera de longs vêtements de fourrure de renard, de furet, de loutre, d'ours et de lièvre, comme plusieurs peaux mélangées, un bestiaire recousu sur ses épaules. Elle dansera près d'un feu. D'une lenteur infinie, imitant le faible tressaillement des branches.

Elle saura nos noms, nous appellera.

Puis, je ressentirai une douleur aiguë au ventre en la regardant.

Je continuerai à m'avancer vers elle. Je penserai fort au tatouage de maman. Au désir de hurler à la lune.

Je sortirai le magnétophone. Essaierai de capter sa voix.

Êtes-vous bien certaines de vouloir m'accompagner ?

Je prendrai doucement la main de Cora dans la mienne.

Oui.

J'ai toujours su qu'on se retrouvait.

Ma mère. Ma forêt.

Ma vie d'avant.

Louis**1^{er} août, 10:00**

Dix heures du matin. Je dors rarement dépassé neuf heures. Je n'ai pas fait de grasse matinée depuis des siècles. C'est l'odeur de fumée qui m'a réveillé. Tu fais ta visite tôt ce matin, mon Inès.

Je t'offrirais bien une bière, mais il ne me reste plus une goutte d'alcool.

Je t'observe en silence. Ta robe s'ouvre sur ton tatouage qui s'efface doucement. Tu me fais signe de m'asseoir, de m'installer, je dois comprendre certaines choses.

Tu es seul à table. Tu parles à tes fantômes. Alors que tu es sobre, ou que tu fais comme si.

Pour une fois, tu es bien avec le silence.

Écume ou fourrure

Claire

Je vous entends déjà.

Cora. Isabel.

Si belles. Si jeunes.

Vous avez la possibilité de marcher à travers bois, ou de sortir des eaux, quitte à vous perdre.

Vous pouvez encore choisir de faire confiance aux indications de votre père ou de pactiser avec les bêtes sauvages en chemin.

Préférer la boue au chemin sûr.

Arriver une seconde après le loup.

Dormir dans le rouge et voir sous la fourrure.

Vous rencontrer dans l'antre de la sorcière.

Refuser de vendre votre voix au plus offrant.

Choisir l'écume.

Vous serez, pour toujours, mes filles de bois, d'eau et de papier.

*Le retour***Cora**

Je regarde Paul qui tourne dans son bocal. Bientôt, il frétillera dans la rivière et me tiendra compagnie. Plus l'ombre se rapproche, plus je me sens appelée par l'eau qui me réclame. Un courant froid enserre mes chevilles. Il se glisse au fond de ma gorge.

Enfant de la mer.

Je retournerai au fond de l'océan. M'occuper de mes sœurs, des algues et des créatures.

Je danserai avec les vagues.

Cette fois, ce ne sera pas un accident.

**LES CONTES MERVEILLEUX REVISITÉS DANS TROIS ROMANS
CONTEMPORAINS : *LES SANGS D'AUDRÉE* WILHELMY, *JAVOTTE* DE
SIMON BOULERICE ET *LE VAILLANT PETIT TAILLEUR* D'ÉRIC
CHEVILLARD**

CHAPITRE 1

LA PRESENCE INTERTEXTUELLE DES CONTES MERVEILLEUX DANS LES ROMANS CONTEMPORAINS

Dans *Sœurs de papier*, comme dans *Les sangs* de Wilhelmy, *Javotte* de Boulerice et *Le Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard, le conte, en plus d'être évoqué de différentes manières par les personnages qui en gardent la mémoire, est réécrit et réinventé par et dans la forme romanesque. Ces œuvres sont ainsi représentatives d'un dialogue intertextuel et intergénérique entre le conte merveilleux littéraire et le roman, dialogue qui se retrouve au fondement du roman comme nous le verrons dans le troisième chapitre de cette analyse, mais dont le roman contemporain offrirait une forme nouvelle, selon le postulat de cette thèse. Avant de montrer comment le roman contemporain « renoue avec le conte comme univers de fiction⁷⁰ », comme « posture d'énonciation⁷¹ » ou encore comme imaginaire « introduis[ant] l'étrangeté au cœur de la représentation narrative⁷² », il convient d'identifier et de distinguer les différentes formes sous lesquelles le conte est intégré au niveau du texte dans les romans de mon corpus, et ce, de manière explicite et implicite. Pour ce faire, je m'intéresserai d'abord à la forme la plus concrète et directe d'absorption du conte dans le roman, c'est-à-dire sa présence intertextuelle.

⁷⁰ Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », *@analyses* [En ligne], vol. 2, n° 3, automne 2007, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/670>.

⁷¹ Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi », art. cité.

⁷² Marie-Pascale Huglo, « Dépaysement intérieur. Deux récits québécois à la lisière du conte : *Frères* de David Clerson et *Oss* d'Audrée Wilhelmy », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Nota bene, 2017, p. 203.

1.1 LES RELATIONS TRANSTEXTUELLES ET L'INTERTEXTUALITE

Rappelons que le terme d'intertextualité apparaît pour la première fois, à la fin des années 1960, en pleine période structuraliste, sous la plume de Julia Kristeva⁷³. Inspirés des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie et le dialogisme, les premiers articles de Kristeva sur l'intertextualité reposent sur l'idée que « [d]ans tout texte le mot introduit un dialogue avec d'autres textes⁷⁴ ». Pendant toute la période structuraliste, la notion d'intertextualité a connu une certaine « instabilité », comme le relève Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*⁷⁵. Retraçant l'histoire de la notion, Samoyault propose un parcours synthétique de ses différentes définitions et applications critiques des années 1960 aux années 1990. Elle identifie et distingue fondamentalement deux grandes conceptions de l'intertextualité : les conceptions extensives et les conceptions restreintes. Premièrement, les conceptions extensives de l'intertextualité définissent celle-ci comme « présence de multiples discours⁷⁶ » dans un texte ; l'intertextualité, ainsi conçue sur le plan discursif ou linguistique, est alors « constitutive de tous les textes⁷⁷ ». Tout peut ainsi devenir intertextuel, au sens où Kristeva et Roland Barthes, notamment, l'entendent : « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues⁷⁸ ». Faisant un pas vers une conception plus restreinte de l'intertextualité, Michael Riffaterre précise que « [l]e texte littéraire [est] un ensemble de présuppositions d'autres textes⁷⁹ » dont *le lecteur*, selon sa culture, ses compétences de lecture et sa mémoire, peut – ou non – percevoir les rapports⁸⁰. Cette prise en compte de la lecture déplace le champ d'application de l'intertextualité de la linguistique

⁷³ Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman », *Critique*, n° 239, 1967, repris dans *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁷⁴ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2010 [2001], p. 10.

⁷⁵ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 7.

⁷⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 115.

⁷⁷ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 115.

⁷⁸ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, 1973, cité par Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 15.

⁷⁹ Michael Riffaterre, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, 1979, p. 496.

⁸⁰ Riffaterre distingue ainsi « l'intertextualité aléatoire », où l'omission de l'intertexte dans la lecture ne nuira pas à la compréhension du texte, de « l'intertextualité obligatoire », « qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message ». (Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 5.)

à la poétique⁸¹, et mène vers ce que Samoyault appelle les conceptions restreintes de l'intertextualité. Celles-ci supposent que « l'intertexte ou l'hypotexte ne sont plus indéterminables, mais déterminés, repérables, quel que soit leur degré d'implicite⁸². » Outre les travaux d'Antoine Compagnon sur la citation (*La seconde main ou le travail de la citation*, 1979), mentionnons, parmi ces conceptions restreintes de l'intertextualité, ceux de Laurent Jenny sur les figures et les idéologies de l'intertextualité (« La stratégie de la forme », 1976) et ceux de Michel Schneider, dans le domaine psychanalytique, sur l'interprétation des reprises (*Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, 1985). La proposition la plus représentative de ce déplacement de l'intertextualité de la linguistique dans la poétique, selon Samoyault, se trouve toutefois dans *Palimpsestes* (1982) de Gérard Genette, qui formalise les diverses relations entre les textes, relations qu'il choisit de nommer « transtextuelles ».

Genette conçoit la transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, comme étant « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁸³. » Il la subdivise en cinq catégories – suivant le type de relations établies –, qu'il énumère « dans un ordre approximativement croissant d'abstraction, d'implication et de globalité⁸⁴ ». Première relation transtextuelle identifiée par Genette, l'intertextualité est une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁸⁵ ». Genette identifie trois types d'intertextualité : la citation (emprunt littéral explicite), le plagiat (emprunt littéral non explicite) et l'allusion (emprunt non littéral non explicite). Deuxièmement, la paratextualité est la relation que le texte entretient avec son environnement textuel, le paratexte, qui lui est complémentaire (que ces éléments soient autographes ou allographes) : titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, épigraphes, illustrations, prière d'insérer, etc. Troisièmement, la métatextualité est la relation « “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il

⁸¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 18.

⁸² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 21.

⁸³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1992 [1982], p. 7.

⁸⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

⁸⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

parle, sans nécessairement le citer⁸⁶ », relation critique par excellence. Quatrièmement, l'hypertextualité est la « relation unissant un texte B [hypertexte] à un texte antérieur A [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁸⁷. » L'hypertexte est donc un texte dérivé d'un autre texte préexistant, au terme d'une opération de transformation (du contenu) ou d'imitation (du style). Cinquièmement, et finalement, l'architextualité est une relation plus abstraite. Elle renvoie à la relation « muette⁸⁸ » qui s'établit avec « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier⁸⁹ », donc à son appartenance taxinomique, et se rapporte à la généricité de l'œuvre.

À ce stade de l'analyse, je m'en tiendrai à la première de ces relations transtextuelles, soit celle de l'intertextualité, dans le sens (restreint selon Samoyault) où l'entend Genette de simple présence d'un texte dans un autre. Cette présence peut être explicite – désignée et soulignée comme telle dans le texte – ou implicite – renvoyant alors au métalangage ou au code littéraire par exemple⁹⁰ –, cas plus subtil où elle n'est pas nécessairement repérée par le lecteur, selon son niveau d'érudition.

Afin de compléter la terminologie de Genette, je me référerai à Annick Bouillaguet dans *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, qui distingue quatre types d'emprunts intertextuels à partir des critères de littéralité et d'explicitation, complétant ainsi la typologie de Genette. Aux trois types d'intertextualité identifiés par Genette dans *Palimpsestes* (citation, plagiat, allusion), Bouillaguet ajoute donc un quatrième, soit la référence, qu'elle définit comme un « emprunt non littéral *explicite*⁹¹ ». La référence est,

⁸⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 11.

⁸⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 13.

⁸⁸ Muette, parce que le texte n'a pas à se désigner lui-même et à faire mention de son genre, autrement que par une mention générique qui fait partie du paratexte, et qui n'est pas toujours spécifiée.

⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 7.

⁹⁰ Laurent Jenny (« La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27 (*Intertextualités*), 1976, p. 257) remarque ainsi que « [s]i tout texte réfère implicitement *aux* textes », par son « usage du code » notamment, l'intertextualité peut aussi être « explicitement présente au niveau du contenu formel de l'œuvre », lorsqu'elle « laisse transparaitre [son] rapport à d'autres textes », comme dans le cas des imitations et des parodies par exemple.

⁹¹ Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2000, p. 31 ; je souligne.

comme l'allusion, un emprunt non littéral mais plus explicite, difficilement non reconnaissable par le lecteur. Je retiendrai également la contribution de Samoyault, qui, dans *Mémoire de la littérature*, repense la description des procédés intertextuels en distinguant les opérations d'intégration⁹² et de collage⁹³ présentes dans l'écriture. La division entre « intégration » et « collage » permet de préciser comment le texte reçoit et dispose de la bibliothèque ou du texte qu'il convoque, selon que l'intertexte est marqué clairement (la citation, la référence précise), suggéré (la référence simple, l'allusion), absorbé et dissimulé (l'impli-citation, le plagiat), ou simplement collé, c'est-à-dire que « le texte principal n'intègre plus l'intertexte, mais il le pose à côté de lui, valorisant le fragmentaire et l'hétérogène⁹⁴. »

Dans chaque roman du corpus, je procéderai à un inventaire des pratiques intertextuelles présentes, relevant les citations provenant des contes, les références littéraires présentes, les allusions et les cas de plagiat⁹⁵, en m'interrogeant chaque fois sur le lien entretenu avec les intertextes et le type d'ouverture que les textes leur réservent. Une fois ces réseaux intertextuels mis au jour, je pourrai dégager, dans les chapitres subséquents, les autres relations présentes entre les textes, notamment les relations hypertextuelles impliquant des opérations de transformation et de réécriture, ainsi que les conséquences textuelles et poétiques liées au passage d'un genre à l'autre (du conte au roman et vice-versa).

⁹² Les trois types d'opérations d'intégration sont l'intégration-installation, l'intégration-suggestion et l'intégration-absorption. (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 43-46.)

⁹³ Les opérations de collage, qui se trouvent davantage du côté de la dissociation que de l'intégration, incluent l'épigraphe, placée au-dessus du texte, et l'intégration de documents textuels ou non-textuels qu'on peut retrouver au milieu du texte. (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 46-50.)

⁹⁴ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 46.

⁹⁵ Il ne sera que succinctement question du cas du plagiat, en tant qu'« emprunt non déclaré, mais [...] littéral » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8), considéré comme une pratique littéraire ambiguë (Yzabelle Martineau, *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002, p. 19) et souvent associé à l'idée de vol d'idées et de délit, notamment lorsqu'il est envisagé sous l'angle de la propriété intellectuelle. Cette pratique ne se présente pas dans les œuvres analysées, à l'exception du *Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard, où le plagiat est thématiqué. Par ailleurs, une citation implicite, non signalée par des marques typographiques, ne ressort pas nécessairement du plagiat, comme l'a montré, entre autres, Bernard Magné en recourant au terme d'« impli-citation » ; ce terme désigne en effet une citation qui peut « se dégager, non pas grâce à des signes (guillemets, renvois, notes), mais par des indices textuels ou indexés à la fin. » (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 45.)

1.2 LES SANGS : LA PRESENCE ENVAHISSANTE DES CONTES

1.2.1 Des contes « avec des moralités »... au roman amoral

Se déroulant dans une « Cité » à une époque lointaine et très peu contextualisée, l'intrigue du roman *Les sangs*⁹⁶ d'Audrée Wilhelmy est narrée par huit personnages qui renversent plusieurs tabous en entremêlant désir et violence : Féléor Barthélémy Rü, qui, par son appétit particulier pour la gent féminine et le sang, incarne la figure de l'Ogre sadique qu'on retrouve dans le conte « La Barbe Bleue », ainsi que les sept femmes qui le côtoieront au cours de sa vie. Plusieurs éléments paratextuels, tels que l'ajout du bandeau « Barbe Bleue raconté par ses femmes » apposé sur l'édition française parue chez Grasset, renvoient en effet explicitement à ces personnages issus de la tradition orale et immortalisés par Perrault dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697), portant aussi le sous-titre *Les contes de ma mère l'Oye*. C'est d'ailleurs bien aux *Contes* de Perrault que sont empruntés les personnages de Wilhelmy, comme le révèle l'auteure elle-même⁹⁷ et comme le confirment certains emprunts textuels explicites que j'analyserai dans le présent chapitre.

Si un lien s'établit explicitement entre les *Contes* de Perrault et *Les sangs*, les femmes de l'Ogre, cependant, ne sont pas dépeintes chez Wilhelmy comme des victimes passives, assassinées froidement par un mari les punissant pour leur curiosité. Elles sont plutôt encouragées à découvrir et à assouvir leurs fantasmes, jusqu'à offrir volontairement leur vie à leur amant pour mourir en jouissant⁹⁸. Wilhelmy propose ainsi une lecture amoral de la figure de Barbe Bleue et de ses épouses, qui consentent, pour la majorité d'entre elles, à leur meurtre.

⁹⁶ Audrée Wilhelmy, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LS*, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁹⁷ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 157.

⁹⁸ « [J]e décide de lui demander de me tuer. En jouissant. » (*LS*, p. 23)

L'intégration et la transformation de l'univers du conte dans la prose romanesque alimentent ainsi le processus d'écriture de l'auteure, comme elle le mentionne elle-même dans sa thèse *L'image en amont du texte littéraire* :

Inspiré des contes « Barbe Bleue » (Perrault, 1697) et « Peau d'âne » (Perrault, 1694), *Les sangs* adopte la forme convenue du récit romanesque afin d'illustrer l'infléchissement moral que peut subir le conte merveilleux classique lorsque sa structure fondamentale est transformée⁹⁹.

En plus de faire de Féléor un double ambigu de Barbe Bleue, personnage qui, chez Wilhelmy, tue autant par plaisir que par amour, les emprunts aux contes, notamment celui de « Peau d'âne », qui parsèment le récit participent de cette compénétration entre les deux genres.

Dans la même veine, le très court récit d'*Oss*¹⁰⁰, premier roman de Wilhelmy qualifié de « conte amoral érotique et cruel¹⁰¹ », qu'elle dit « principalement inspiré par le Petit Chaperon rouge des frères Grimm¹⁰² », semble aussi se construire à partir des contes de Perrault¹⁰³ : le personnage de Noé, tel le Chaperon, abandonne son village pour voyager vers les « confins d'une étrange forêt, [où] elle retrouvera le grand méchant Loup¹⁰⁴ » et sera violée par Rameau. Certains critiques y ont lu une « version érotique moderne du “Petit Chaperon rouge” », dans laquelle « on ne sait plus qui, du grand méchant loup ou [de l'héroïne], est pris dans le piège de l'autre¹⁰⁵. » Le lien entre le conte du « Petit Chaperon rouge » et *Oss* est toutefois plus ténu que celui qui relie *Les sangs* à « Barbe Bleue ». Cependant, on retrouve dans *Oss* comme dans *Les sangs* la même suspension ou neutralisation des jugements moraux, puisque la « Petite » d'*Oss* reste plutôt indifférente à

⁹⁹ Aurée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 157.

¹⁰⁰ Aurée Wilhelmy, *Oss*, Montréal, Leméac, 2011.

¹⁰¹ Aurée Wilhelmy, *Oss*, ouvr. cité, quatrième de couverture.

¹⁰² Aurée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 174.

¹⁰³ Notons aussi qu'une citation de ce conte de Perrault est placée en exergue, renvoyant d'emblée l'univers du roman à celui du conte : « Le Loup, la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture : Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche et viens te coucher avec moi. »

¹⁰⁴ Aurée Wilhelmy, *Oss*, ouvr. cité, quatrième de couverture.

¹⁰⁵ « L'amour qui blesse, selon Aurée Wilhelmy », *Plus on est de fous, plus on lit !*, émission radiophonique disponible sur le site internet de Radio-Canada [En ligne], 11 novembre 2013, consulté le 25 février 2015, URL : ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=319631.

ce qui lui arrive¹⁰⁶. Les thématiques de la perversion et de la violence présentes dans les contes merveilleux, sans être interrogées par les personnages, sont ainsi transposées dans la forme romanesque à partir de la reprise de différents motifs : c'est ce phénomène de dérivation textuelle, ou ce passage de certains éléments du conte au roman, puis de la moralité à l'amoralité, que j'interrogerai dans ce chapitre.

J'analyserai ainsi les « relations de coprésence¹⁰⁷ » entre *Les sangs* et « La Barbe Bleue » de Perrault en faisant ressortir comment le roman renvoie au conte et l'absorbe, de manière allusive et littérale, mais aussi comment il s'éloigne de sa structure formelle et de ses enjeux moralisateurs. Après avoir exposé la structure narrative de l'œuvre, je m'attarderai aux phénomènes intertextuels, tels que les allusions, les références et les citations, qui deviennent une sorte de miroir où se reflètent les personnages dans *Les sangs*. Je tenterai de démontrer que la lecture est programmée, d'une part, par des emprunts implicites aux contes merveilleux en général et, d'autre part, par des emprunts explicites au conte « La Barbe Bleue », qui le révèlent comme hypotexte. Ainsi, je pourrai observer comment *Les sangs*, en recourant surtout aux intertextes de Perrault comme support de l'intrigue, modifie aussi leurs sens en profondeur, dans le but de complexifier le conte d'origine et le personnage de Barbe Bleue pour proposer un « texte problématique et moralement ambigu¹⁰⁸ ».

1.2.2 L'ambiguïté narrative des *Sangs*

Narré par Féléor Barthélémy Rü et ses compagnes, *Les sangs* retrace son parcours de l'adolescence à l'âge adulte, parcours marqué par le sadisme et la cruauté du personnage, qui se développent au fil de ses nombreux mariages. Le récit se fait elliptique, se concentrant sur les relations de Féléor avec ses différentes femmes, comme si le personnage se définissait

¹⁰⁶ Noé, comparée à une sorcière portant des grelots attachés dans ses cheveux, entretient une relation trouble avec Lô, le prêcheur du village d'Oss : il la bat, mais elle y trouve du plaisir. C'est également elle qui lui demande de la toucher, de l'asphyxier parfois pendant les rapports sexuels.

¹⁰⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

¹⁰⁸ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 197.

uniquement par ces rencontres et ces épisodes amoureux. La narration de Féléor détaille ainsi les fins diverses de Mercredi Fugère, puis de ses différentes épouses, ainsi que de sa servante, Marie des Cendres, qui deviennent le cœur de l'intrigue. Leurs derniers moments sont rendus par des descriptions souvent très précises, réalistes, voire crues, parfois accompagnées de scènes érotiques de sado-masochisme : Mercredi, agonisant après s'être fait renverser par un fiacre ; Constance Bloom, intoxiquée et affaiblie par des injections de mixtures expérimentales dans le but de rédiger un « traité de botanique érotique » (*LS*, p. 35) ; Abigaëlle Fay, danseuse tirant son art de la souffrance imposée à son corps, offrant sa vie à son époux ; Frida-Oum Malinovski, femme paresseuse et gourmande, gavée et étouffée dans son corset ; Phélie Léanore, traquée dans une chasse à courre, mordue par les chiens et la gorge tranchée ; Lottä Istvan, noyée après s'être jetée d'un pont parce que Féléor avait refusé de la tuer ; finalement, Marie des Cendres, étranglée, alors qu'elle « jouait » Lottä, la seule femme que Féléor ait peut-être véritablement aimée¹⁰⁹.

La particularité des *Sangs*, sur le plan narratif, est d'être narré tour à tour par Féléor et par ses femmes, dont le récit est toutefois transcrit par Féléor, qui encadre l'ensemble. Le roman de Wilhelmy est ainsi rapporté par huit narrateurs différents, morcelant le portrait de Féléor en une succession de points de vue : tantôt ceux des femmes tantôt ceux du mari lui-même. De chapitre en chapitre, les versions se contredisent et semblent présenter différentes variantes d'un même personnage, tel un héros de conte qui se transforme au gré des diverses réécritures ou des multiples prestations orales des conteurs.

Les différents narrateurs des *Sangs* sont tous liés à Féléor mais aussi entre eux et s'adressent parfois l'un à l'autre. Ainsi Abigaëlle écrit à la future femme de Féléor ; Frida-Oum, directement à Féléor ou à une tierce personne extérieure à la diégèse principale ; Constance, quant à elle, écrit à son défunt mari. Le destinataire ultime, toutefois, demeure le

¹⁰⁹ Précisons toutefois que, des sept femmes qui sont présentées, quatre seulement sont véritablement et directement tuées par Féléor. Mercredi est victime d'un accident, Constance meurt sous l'effet d'une surdose possible de drogues et Lottä se suicide.

plus souvent Féléor, même si l'on ne retrouve pas toujours de marques d'adresse directe dans le récit. Le cahier de Mercredi, par exemple, aurait été rédigé pour lui, anticipant sa lecture :

Je ne connaissais pas Mercredi. Je connaissais son journal, que je lisais « en cachette » – c'est-à-dire qu'elle l'écrivait pour moi en prétendant le contraire, et je le lisais en feignant d'ignorer qu'il m'était destiné. (*LS*, p. 28)

La structure polyphonique du roman de Wilhelmy donne une voix à chacune de ces héroïnes en les distinguant nettement, séparant leur narration les unes des autres par les interventions de Féléor qui les encadre. C'est en effet la voix de Féléor qui surplombe celles des sept femmes et assume une fonction de régie, qui consiste à « marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref, l'organisation interne¹¹⁰ » du texte narratif. Féléor « comment[e] l'organisation et la facture de son récit¹¹¹ » en classant les documents et en les intégrant dans cette structure ; il nomme ses femmes, les présente, dressant pour chacune une description sommaire comme s'il cherchait à extraire leur essence à travers un portrait concis¹¹². Il transcrit d'abord leurs témoignages, puis il intervient à la fin de chacun des récits dans une section intitulée « À propos de... », processus qui sera répété sept fois.

Féléor Barthélémy Rü prend un certain plaisir à documenter et archiver sa propre histoire en transcrivant, à l'aide d'une machine à écrire, les écrits des sept femmes qui ont partagé sa vie. Qu'il s'agisse de journaux intimes, de cahiers ou de lettres, il y annexe ses propres réflexions et souvenirs :

Je pensai aux journaux de mes épouses, que j'avais retranscrits. La pile de carnets était là, sur le bureau, et dessous, dans une pochette grise, était rangée une version dactylographiée de chaque texte. J'avais même commencé à écrire sur chacune d'elles quelques anecdotes, des souvenirs, moins pour composer un livre – je n'ai

¹¹⁰ Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 262.

¹¹¹ À propos de la fonction de régie, voir Christian Angelet et Jan Herman, « Narratologie », dans Maurice Delcroix et Fernand Hallyn (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris/Louvain-la-Neuve, Duculot, 1990, p. 173.

¹¹² Leur habillement, leur posture, leur physionomie, leur odeur, leurs expressions, leur rire, leur coiffure, leur taille y sont passés en revue, positivement ou négativement. Parfois le regard posé sur elles est amoureux et ému comme c'est le cas pour Lottä (*LS*, p. 111) ; parfois, il est lassé et critique comme dans le portrait de Frida-Oum, plutôt décevant (*LS*, p. 75).

jamais ambitionné d'être un auteur – que pour réapprivoiser le mouvement, reprendre pied, faire le point. (*LS*, p. 155)

Il faut peut-être entendre ici l'expression « faire le point » dans le sens de conclure, rassembler les versions et y mettre le point final. Féléor reprend alors les rênes de la narration et procède à un retour sur l'écrit, venant parfois contredire l'une ou l'autre des versions, comme c'est le cas, dans le passage suivant, tiré du carnet de Mercredi : « Les pages de carnet étaient bourrées de mensonges – elle était la fille de notre précepteur, certes, mais certainement pas la dame de compagnie de ma mère ; sa lingerie de luxe, elle la volait dans les bacs de vêtements à donner » (*LS*, p. 28). Non seulement commente-t-il la véracité des propos : à l'occasion, l'on peut dire qu'il les complète en révélant les détails sur leur mort. À titre d'exemple, il décrit abondamment le projet de meurtre de Phélie, que cette dernière n'élabore pas directement dans sa narration. Au lieu d'écrire tous les jours dans son journal, Phélie le remplit plutôt de « rouages dessinés, engrenés les uns dans les autres. Un par jour jusqu'à [s]a mort. » (*LS*, p. 101) Le lecteur ne peut que se fier sur parole à Féléor lorsqu'il affirme qu'elle lui « décrivit méticuleusement la poursuite urbaine qu'elle envisageait » (*LS*, p. 24) et ses « scénarios [de] demoiselle fuyant son assaillant dans un dédale de ruelles » (*LS*, p. 24), puisqu'elle ne l'évoque pas elle-même. Parfois, il se charge d'organiser le récit lui-même, comme dans le cas de Marie, dont les écrits fragmentés se retrouvent sur des bouts de papier cousus dans des vêtements, autant de fragments qui doivent être ordonnés par Féléor : « Il fallait remettre de l'ordre dans les morceaux. » (*LS*, p. 156)

En général, la fonction testimoniale, qui est visible « lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui un tel épisode¹¹³ », prédomine dans le récit des femmes. Une des raisons majeures qui sous-tend leur projet d'écriture est en effet leur volonté d'expliquer pourquoi elles désirent mourir, en cherchant à affirmer de manière personnelle et véridique ce qui, dans leur vie, les a poussées vers ce choix. Cela est vrai de toutes les femmes sauf de Marie des Cendres, qui précise d'emblée que « [n]ulle part [elle ne va] écrire qu'[elle veut]

¹¹³ Genette, *Figure III*, ouvr. cité, p. 262.

être tuée » (*LS*, p. 143). La plupart d'entre elles écrivent également pour répondre à la demande de leur époux qui les incite à tenir un carnet avant leur mort. Abigaëlle Fay le dit clairement : « Mais ce journal est là parce que je dois expliquer ma mort, Féléor me l'a demandé comme une partie de son cadeau. » (*LS*, p. 57) Phélie Léanore le note à son tour : « Féléor m'a demandé d'écrire un journal parce que je lui ai dit qu'il pourrait me tuer un jour. » (*LS*, p. 97)

Toutefois, plusieurs marques du texte invitent à douter du prétendu libre-arbitre des femmes, parfois contraintes à écrire leurs mémoires, comme dans les exemples d'Abigaëlle et de Phélie tout juste évoqués, ou ne possédant pas la capacité de consigner leur récit, telle Constance qui, dans son délire, n'écrit pas elle-même sa dernière lettre : « Je dicte cette lettre, mes mains tremblent trop pour que je puisse la rédiger moi-même. » (*LS*, p. 42) La fin du roman laisse même planer le doute sur l'origine de la narration des différentes parties. Féléor confie : « Je pris une feuille blanche, l'insérai dans la machine à écrire et me mis à l'écoute de la petite Marie. » (*LS*, p. 156) L'expression « se mettre à l'écoute », comme se mettre à l'écoute d'une muse, semble engager une activité créatrice de la part de Féléor, apte à faire émerger la fiction, comme s'il y avait un dialogue encore possible avec la défunte. Un tel dialogue outrepassé évidemment la saisie d'un texte à la lettre. Car même si le narrateur décrit son projet comme une simple et fidèle transcription des textes qu'il dactylographie, le lecteur peut légitimement rester sceptique face à son travail de simple copiste ou de scribe qui ne fait que consigner : qui lui dit qu'il n'a pas changé certains mots, épuré, censuré, transformé des passages, complété au besoin ? Féléor demeure le seul dépositaire de l'histoire, même s'il affirme n'avoir « jamais ambitionné d'être un auteur » (*LS*, p. 155).

Il y a donc plusieurs lectures possibles des *Sangs*, sans que rien dans le texte ne permette de trancher, comme le suggère Kiev Renaud dans un compte rendu critique du roman de Wilhelmy :

Il est possible de lire *Les sangs* comme un roman monolithique, totalisant, contrôlé par un narrateur meurtrier qui s'infiltré dans le récit des autres narratrices, ses

victimes, pour influencer la perception du lecteur. Mais rien n'est certain : à travers la multitude des récits, l'histoire véritable du roman est inaccessible¹¹⁴.

En effet, Féléor pourrait être considéré comme le seul véritable narrateur du roman *Les sangs*, réécrivant pour lui-même et à son avantage les récits de ses femmes, voire les inventant de toutes pièces. Il serait possible de soutenir que le choix de la narration, qu'on peut à la fois concevoir comme monolithique et polyphonique dans *Les sangs*, est aussi en lien avec la transformation du conte de « La Barbe Bleue », omniprésent dans le récit : en multipliant les points de vue sur l'histoire de Féléor, en offrant des versions contradictoires, par exemple, l'auteure privilégie une certaine ambiguïté narrative allant de pair avec l'ambiguïté morale présentée par les personnages.

Pour ajouter à cette ambiguïté, les thèmes du mensonge et des illusions trompeuses présents tout au long du roman invitent le lecteur à se questionner, à remettre en question les apparences et l'authenticité du récit : qu'on pense au cahier mensonger rapportant les fantasmes de Mercredi s'étant créé un double de papier ; aux expérimentations de Constance truquées par Féléor qui invente de nouveaux résultats à son insu ; au détachement d'Abigaëlle face à son propre corps entraînant son dédoublement avec son reflet ; aux reproches de Frida décrivant ses ébats et son mariage comme une vulgaire mascarade ; aux réflexions de Phélie pour qui les meurtres de Féléor ne sont que « des illusions de meurtres. Du théâtre » (*LS*, p. 100) ; à la folie et aux prophéties de la mère de Lottä, que celle-ci considère comme « un mensonge » (*LS*, p. 114) ; ou, encore, à l'effacement de la véritable personnalité de Marie des Cendres, qui joue à faire semblant d'être quelqu'un d'autre en se prenant tour à tour pour les épouses précédentes. Par ces divers simulacres et manipulations narratives, la problématisation de l'identité du narrateur et de l'authenticité des versions dans le texte met l'accent sur les différentes possibilités de lectures. Il devient impossible pour le lecteur de trancher entre qui est fiable et qui ne l'est pas, qui est le « bon » et qui est le « méchant », puisqu'il n'est pas en mesure de s'assurer de l'authenticité des versions. En ce sens, *Les sangs*

¹¹⁴ Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », *Salon double. Observatoire de littérature contemporaine* [En ligne], 4 septembre 2013, consulté le 25 février 2015, URL : <http://salondouble.contemporain.info/lecture/concert-de-voix-singulieres-ou-recit-totalitaire>.

demeure énigmatique, rappelant le mystère et l'incertitude entourant la présentation initiale du personnage de Barbe Bleue chez Perrault, qui « avait déjà épousé plusieurs femmes » sans qu'on ne sache « ce que ces femmes étaient devenues¹¹⁵. »

1.2.3 Les allusions, ou à chaque femme son conte

Outre la structure narrative ambiguë qui ouvre le sens de l'œuvre à plusieurs interprétations possibles et qui semble contester la morale manichéenne du conte, la présence envahissante de l'intertextualité dans *Les sangs* suggère tout autant le foisonnement sémantique. En effet, comme je l'ai évoqué précédemment, *Les sangs* se construit autour d'une véritable « constellation de textes¹¹⁶ » se rattachant à l'univers merveilleux des contes, dont les diverses occurrences deviennent une sorte de maillage significatif éclairant autrement le récit, d'une part, et participant à l'hybridation générique du conte et du roman, de l'autre.

Le texte du conte de Perrault est intégré dans *Les sangs* sous deux formes principales, soit la citation, c'est-à-dire un emprunt « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale¹¹⁷ », et l'allusion, c'est-à-dire un emprunt « moins explicite et moins littéra[l]¹¹⁸ », qui « renvoie à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation¹¹⁹ ». Certaines marques intertextuelles relèvent donc de l'implicite et sont ainsi suggérées au lecteur, alors que d'autres sont indiquées clairement, sans qu'il soit possible d'ignorer les indices textuels. L'intertextualité s'inscrit ainsi dans l'œuvre à la fois sous le mode de « l'intégration-installation¹²⁰ », mettant en place le texte emprunté d'une manière visible, et de « l'intégration-suggestion¹²¹ », plus vague, voire diluée dans le texte, et qui « exige une

¹¹⁵ Charles Perrault, *Contes*, éd. Marc Soriano, Paris, Flammarion, 1991 [1989], p. 261.

¹¹⁶ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 36.

¹¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

¹¹⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 8.

¹¹⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 36.

¹²⁰ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 43-44.

¹²¹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 44.

mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements¹²². »

Je commencerai par répertorier les allusions aux contes, afin d'observer comment elles se déclinent dans *Les sangs*. En se penchant davantage sur les personnages féminins du roman, l'on peut constater que les narratrices se rapprochent de certains personnages archétypaux de conte, tels que les princesse, reine, marâtre, sorcière et fée, par certaines de leurs caractéristiques, et que leur narration est chargée de plusieurs éléments renvoyant aux contes merveilleux. Le lecteur est ainsi invité à repérer ces allusions qui se déploient et s'intègrent dans le texte, jusqu'à opérer parfois un léger glissement du réalisme au merveilleux. J'observerai ici, pour chacune des « femmes de l'Ogre », les liens suggérés avec les contes merveilleux afin de montrer comment la lecture du roman *Les sangs* est conditionnée par l'enchevêtrement des images propres aux contes.

Mercredi Fugère, qui prend la parole en premier, fantasme sur l'univers sombre présenté dans certains contes. Ces derniers s'immiscent même dans sa vie onirique. Elle mentionne ses rêves peuplés par des loups et des ogres, principaux opposants qui reviennent dans plusieurs contes comme l'ogre du « Petit Poucet » et le loup du « Petit Chaperon rouge », par exemple :

Une histoire que je m'invente quand je suis enfant me revient en tête aujourd'hui. Je suis dans une forêt, poursuivie par des loups. Je fuis [...]. J'arrive aux portes d'un château immense, les grilles sont hautes comme trois hommes, elles s'ouvrent par magie et se referment sur la gueule des loups qui grognent derrière moi. [...] Trois ogres, assis côte à côte, ripaillent et, lorsqu'ils me voient, ils m'accueillent avec appétit. Je sais qu'ils veulent me manger. (*LS*, p. 18)¹²³

¹²² Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 44.

¹²³ Notons que l'auteure, dans « La princesse et sa soupe : de l'usage du conte comme outil romanesque » (*Le crachoir de Flaubert* [En ligne], 1^{er} mai 2017, consulté le 2 mai 2017, URL : www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2017/05/la-princesse-et-sa-soupe-de-lusage-du-conte-comme-outil-romanesque), confirme les influences disneyennes de ce passage onirique. Elle y convoque notamment certaines images du film d'animation *La Belle et la Bête* (1991). Ce conte, mis à l'écrit par Gabrielle-Suzanne de Villeneuve dans *La Jeune Américaine et les contes marins* (1740), puis par Madame Leprince de Beaumont dans *Magasin des enfants* (1756), est d'ailleurs rappelé par plusieurs éléments dans la première partie du roman : le fait que Mercredi soit une grande lectrice, comme Belle, la faillite du père qui est présente dans les deux histoires, l'évocation du château et le réseau d'images métaphoriques de la Bête.

Outre la présence du conte alimentant les fantasmes de la jeune femme, la scène de sa mort, rapportée par Féléor, contient également des allusions à « Cendrillon » et à « La Belle au bois dormant ».

Premièrement, Féléor attire l'attention du lecteur sur la chaussure manquante de Mercredi lors de l'accident à l'origine de sa mort en consignand ce détail singulier. Le portrait plutôt morbide qu'il en peint pourrait être considéré comme une allusion détournée à la pantoufle perdue par Cendrillon et conservée soigneusement par le prince :

Le reste de son corps disparaissait sous les carcasses animales, il ne dépassait à l'autre extrémité qu'un petit pied bleu, nu. Plus tard, mon frère aîné trouva le sabot perdu et le rapporta à la maison, il était tombé plusieurs mètres en arrière et gisait dans les branches basses d'un pommier. (*LS*, p. 27)

Par ailleurs, le fait que Mercredi raconte qu'elle se pavane dans de riches vêtements (*LS*, p. 16), alors qu'elle porte plutôt des robes usées (*LS*, p. 9) renvoie aussi à l'apparence double du personnage de Cendrillon, dont les haillons se transforment magiquement en magnifiques parures. Deuxièmement, le passage où Féléor embrasse Mercredi n'est pas sans rappeler les scènes finales de baiser dans les contes de fées où une princesse est ramenée à la vie par un prince, comme dans « La Belle au bois dormant¹²⁴ » :

Je m'agenouillai près de son visage écharpé, silencieux, captivé par sa bouche à moitié déchiquetée où l'on voyait les chairs, puis, sans penser à plus, je posai mes lèvres contre ce qui restait des siennes et l'embrassai longuement. Je goûtai son sang, je sentis la chaleur fiévreuse de son souffle, elle se mit à tousser violemment, crachant des caillots rouges et des petits os blanchâtres que je pris pour des dents, puis il me semble bien que je m'évanouis à son côté. (*LS*, p. 27)

Toutefois, lorsque Féléor embrasse Mercredi en sang, il se produit un renversement : au lieu de la tirer du sommeil, comme dans le conte, le baiser initial du roman provoque

¹²⁴ « Elle était là, si jolie qu'il ne pouvait détacher d'elle ses regards, et se baissant il lui donna un baiser. À peine l'eut-il effleurée de son baiser que la Belle au bois dormant ouvrit les yeux, se réveilla et le regarda d'un air tout à fait affable. » (Grimm, « La Belle au bois dormant », *Contes*, trad. et préface de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976, p. 142.)

l'évanouissement de Féléor. À défaut de réveiller une princesse, c'est plutôt la part d'ogre en lui qui s'éveille et se manifestera ensuite tout au long du roman.

Si la scène de l'accident de Mercredi contient plusieurs allusions à des contes de fées, comme une sorte d'apothéose des finales présentées dans ce genre, le conte est aussi présent dans les écrits des autres femmes. Abigaëlle Fay, ballerine qui s'impose une douloureuse discipline durant des répétitions prolongées, aime ses chaussons de danse d'une manière qui évoque le conte « Les souliers rouges » de Hans Christian Andersen : « J'aime ces chaussons autant que mes mains, mes yeux, ou toutes les autres parties de mon corps sans lesquelles je ne peux pas vivre » (*LS*, p. 54). « Les souliers rouges » d'Andersen met en scène une jeune fille orgueilleuse, prisonnière elle aussi des souliers rouges qu'elle a tant désirés :

Tu vas danser [...], danser dans tes souliers rouges jusqu'à ce que tu sois livide et glacée ! jusqu'à ce que ta peau se recroqueville comme celle d'une momie ! Tu vas danser de porte en porte, et là où habitent des enfants orgueilleux et vaniteux, tu frapperas de sorte qu'ils t'entendent et aient peur de toi¹²⁵ !

La petite est ainsi condamnée à danser jusqu'à ce qu'on lui tranche les pieds pour la libérer de la malédiction. On retrouve par ailleurs une allusion au destin de l'héroïne d'Andersen, qui danse jusqu'à se « déchire[r] jusqu'au sang¹²⁶ », dans le parcours d'Abigaëlle, qui plonge « [s]on corps dans la douleur pour pouvoir danser » (*LS*, p. 61), et dont le pied mutilé, devenu une « excroissance blanchâtre et meurtrie, couverte de corne, d'ecchymoses et de plaies gonflées » (*LS*, p. 71), excite Féléor qui « dévor[e] chaque cloque, chaque plaie avec un appétit insatiable » (*LS*, p. 73). Les murs faits de miroirs dans lesquels se regarde Abigaëlle Fay durant ses exercices et le thème de l'importance de l'image sont aussi notables, puisque la présence des miroirs où se mirent les personnages est commune dans le conte. On en retrouve d'ailleurs une occurrence dans « Les souliers rouges », quand le miroir dit à la jeune fille : « Tu es bien plus que mignonne, tu es ravissante¹²⁷ ! »

¹²⁵ Hans Christian Andersen, « Les souliers rouges », *Œuvres*, trad. de Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1992, p. 305.

¹²⁶ Hans Christian Andersen, « Les souliers rouges », *Œuvres*, ouvr. cité, p. 306.

¹²⁷ Hans Christian Andersen, « Les souliers rouges », *Œuvres*, ouvr. cité, p. 303.

Alors que le conte d'Andersen, qui se termine par la mort de la jeune fille, se concentre sur la punition horrifiante de l'orgueilleuse enfant ayant porté des souliers rouges à l'église, *Les sangs* présente plutôt la douleur comme étant reliée à la recherche de plaisir d'Abigaëlle, qui choisit volontairement la souffrance qu'elle s'inflige en dansant, elle pour qui « mourir pour le plaisir d'un homme » (*LS*, p. 57) est « la seule fin qui puisse arriver » (*LS*, p. 58). La moralité du conte est de ce fait évacuée, afin d'insister sur l'ambiguïté ou les motivations obscures du choix de la danseuse.

Pour sa part, Frida-Oum Malinovski, caractérisée par sa paresse, constate amèrement « l'état de délabrement dans lequel [elle se] vautre depuis [son] mariage » (*LS*, p. 79) et regrette sa beauté perdue à la suite des maternités et du deuil :

J'étais belle avant eux. J'ai cru l'être à nouveau plus tard, dans tes yeux et grâce à toi. Je te déteste à mort de m'avoir redonné le sentiment de ma féminité pour me l'arracher ensuite (*LS*, p. 80).

Seule femme de Féléor ayant eu des enfants d'un mariage précédent, Frida adopte un comportement envieux devant l'apparence des autres femmes, et notamment de sa fille. Sa jalousie rappelle celle de la belle-mère dans le conte « Blanche-Neige » des frères Grimm. La méchante reine, décrite comme étant « fière et hautaine¹²⁸ », jalouse ainsi Blanche-Neige après que le miroir magique lui ait révélé que la jeune fille était plus belle qu'elle. De même, Frida, telle la marâtre, souffre du fait que sa fille la surpassera un jour en beauté :

En lui donnant à boire, je n'arrivais pas à m'enlever de la tête qu'un jour, sa poitrine à elle serait belle, ronde et ferme alors que la mienne ne plairait plus ni aux hommes ni aux mioches. Je l'ai placée vite fait chez une nourrice. (*LS*, p. 85)

Sa jalousie s'étend aussi aux autres maîtresses de Féléor, ainsi qu'à ses premières épouses, notamment Abigaëlle :

j'ai lu le journal d'Abigaëlle et j'ai pensé à celui que j'aurais pu tenir pour toi. J'ai d'abord achoppé sur cette misérable pièce remplie de miroirs, mais maintenant que j'y repense, après avoir parlé de mes seins de vache à lait et de tout ce que la maternité a fait de moi, c'est la jalousie qui m'envahit et m'enrage. Ça me rend

¹²⁸ Grimm, « Blancheneige », *Contes*, ouvr. cité, p. 144.

malade de t'imaginer avec cette autre femme. Elle était jeune, elle. Et belle aussi (LS, p. 85).

En plus d'éprouver la même haine que la reine pour les femmes qui lui rappellent ses charmes révolus, Frida est reliée au conte de « Blanche-Neige » d'une autre manière, assez surprenante : par les circonstances de sa mort. Féléor décrit ainsi l'étouffement qui lui sera fatal :

Je m'étais agenouillé entre ses énormes jambes et, penché au-dessus d'elle, j'avais défait la boucle, tout en bas des œillets. Puis, m'enfonçant en elle, j'avais entrepris de serrer le corset jusqu'à ne plus voir de peau entre les deux bandes de tissu. Quinze minutes plus tard, Frida était morte. (LS, p. 92)

Le rappel d'une des premières ruses de la reine voulant attenter à la vie de Blanche-Neige avec un lacet est patent :

« Enfant, dit la vieille, comment es-tu fagotée ! Viens ici, que je te lace comme il faut. » Blancheneige ne se méfiait pas, elle se plaça devant elle et se fit mettre le lacet neuf. Mais la vieille la laça si vite et la serra tant que Blancheneige en perdit le souffle et tomba comme morte¹²⁹.

Ainsi, Frida affiche-t-elle non seulement les traits du bourreau, mais également ceux de sa victime, consolidant l'ambiguïté morale du personnage et montrant de la sorte le renversement et la déconstruction des contes dans le roman *Les sangs*. Par ailleurs, les emprunts au conte de « Blanche-Neige » ne se limitent pas aux ressemblances entre les personnages féminins et Frida. Certains objets, faisant partie du décor romanesque, semblent tout droit sortis du conte. En plus de la pièce aux miroirs déjà mentionnée, qui remplace l'unique miroir de la belle-mère de Blanche-Neige, et le corset de Frida évoquant l'habillement de Blanche-Neige, notons que Féléor entrepose ce dernier dans un écrin de verre (LS, p. 92-93), tels les nains disposant du corps de la jeune femme dans un « cercueil de verre transparent¹³⁰ ». Plusieurs allusions signalent donc les liens de parenté entre le personnel romanesque des *Sangs* et les personnages des contes merveilleux, sans que l'on ait encore mentionné proprement et littéralement Barbe Bleue.

¹²⁹ Grimm, « Blancheneige », *Contes*, ouvr. cité, p. 150.

¹³⁰ Grimm, « Blancheneige », *Contes*, ouvr. cité, p. 155.

La femme qui finit par se rapprocher davantage de l'épouse présentée dans le conte de « La Barbe Bleue » de Perrault est Phélie Léanore, de par sa curiosité à propos des rumeurs circulant sur Féléor :

Un jour, au collège, quelques filles ont parlé de lui en lançant plein d'hypothèses ridicules à propos de la mort de ses femmes. Ça m'a intriguée, j'ai commencé à fouiner pour savoir qui il était vraiment. (LS, p. 98)

Découvrant les penchants de Féléor, elle finit par épouser celui qu'elle qualifie de « meurtrier idéaliste » (LS, p. 98) :

Plus tard, je l'ai épousé, précisément parce qu'un jour je pourrai lui demander de me tuer, et que ce jour-là, il acceptera. Je trouve ça séduisant, chez un homme, le désir contenu jusqu'à ce que la femme accepte de l'assouvir. (LS, p. 98)

Phélie diffère sur ce point de l'épouse épouvantée du conte qui, elle, comprend avec horreur, en trouvant les corps assassinés des femmes, que son époux les a tuées. Phélie démontre en fait une certaine indifférence face à l'éventualité de sa mort :

Par exemple la pensée « meurtre ». Féléor dit qu'il faudrait que j'explique le sentiment d'indifférence que j'ai à l'idée de quelqu'un qui enlève la vie de quelqu'un d'autre. Mais il n'y a pas de mots qui réussissent à expliquer vraiment ce que j'en pense. La mort et la violence sont des choses qu'on doit absolument voir comme mal, mais moi elles ne me gênent pas. (LS, p. 99)

Dans *Les sangs*, c'est la femme de l'ogre qui consent à son meurtre, qu'elle évoque et prémédite elle-même :

C'est moi qui choisirai le moment de sa jouissance absolue, et lui peut juste me prendre dans l'espérance que ce moment arrive rapidement. Parce qu'il ne me tuera pas sans que je le lui aie demandé. (LS, p. 99)

Phélie fait ainsi attendre Féléor en prétendant écrire tous les jours son histoire et les motifs du choix de sa mort dans un journal, alors qu'elle n'y dessine que des rouages. En ce sens, elle est aussi très près de Shéhérazade, qui retarde le moment de sa mort par un stratagème quotidien, tout en faisant patienter son époux. Toutefois, au lieu de lui raconter de nombreux contes aiguisant son intérêt afin de conserver la vie sauve comme le personnage des *Mille et*

une nuits, Phélie s'enferme seule dans un petit bureau pour gribouiller, laissant Féléor rêver à sa mort prochaine.

Sa mort sera finalement orchestrée, six ans après son mariage avec Féléor, sous la forme brutale d'une chasse à courre, alors qu'elle avait plutôt en tête une poursuite dans les dédales de la Cité (*LS*, p. 104). Féléor traque ainsi l'ingénue Phélie grâce à sa louveterie, mettant enfin à exécution son fantasme de diriger « une meute énorme, poursuivant Phélie qui prenait tour à tour les traits d'une oie blanche et ceux d'une biche » (*LS*, p. 104), comme un chasseur sur la piste d'un animal mystique. Féléor se rapproche ici de la figure de la bête, du prédateur des contes, alors qu'il semble ne faire qu'un avec sa meute et son chien qui « exaltait [s]a propre férocité » (*LS*, p. 105). De même, cet extrait rappelle, de manière implicite, les versions bretonne et gasconne du conte dans lesquelles Barbe Bleue est présenté avec une meute de sept chiens féroces l'accompagnant lors de ses équipées¹³¹.

Après la mort de Phélie, Féléor épouse Lottä, belle comme une « reine », qui cite directement « La Barbe Bleue » et « Peau d'âne » de Perrault dans son récit, entremêlant ainsi les deux contes dont, sous plusieurs aspects, sa propre existence est le reflet. J'examinerai le chapitre qui lui est consacré de manière détaillée dans la partie suivante de l'analyse, puisqu'on y retrouve plus que de simples allusions aux contes, mais bien une présence intertextuelle explicite. Notons toutefois que Féléor la compare à une « éblouissante sirène » (*LS*, p. 137) et à une « Aphrodite arrachée à la mer » (*LS*, p. 138), alors qu'il ramène son corps sans vie sur leur lit conjugal. Lottä représente sa « femme mythologique » (*LS*, p. 131) ; sa « beauté irréelle » (*LS*, p. 131) l'apparente à un amalgame parfait de déesse et de personnage féérique. Ajoutons également que Féléor la pénètre une fois morte, comme Phélie et Frida. De multiples présences de femmes sans vie ou inanimées demeurant l'objet de fantasmes, telles la Belle au bois dormant et Blanche-Neige, se retrouvent donc dans *Les sangs*. Leur beauté est admirée par des princes qui cherchent à les posséder par-delà la mort

¹³¹ Voir Catherine Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté », *Romantisme*, n° 78 (*Le conte et l'image*), 1992, p. 78.

ou le sommeil profond. Cet imaginaire morbide, qui n'est pas problématisé dans les contes, est ici dépeint de manière crue et détaillée.

Pour clore le tout, la dernière narratrice, Marie des Cendres, femme de ménage de Féléor, se présente ainsi : « Je suis moi. Je suis couverte des cendres de la cheminée. » (*LS*, p. 148) Son nom, « des Cendres », et son occupation – Féléor lui demande, par exemple, de nettoyer la cheminée – rappellent immédiatement le personnage de Cendrillon :

Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon¹³².

Tout en faisant le ménage et l'époussetage, Marie accède aux écrits des épouses précédentes et interprète pour Féléor les différentes femmes de sa vie, jouant à tour de rôle Mercredi, Constance, Abigaëlle, Frida et Phélie, avant de se décider à camper le rôle de Lottä, qu'elle peine à incarner en raison de son intimidante beauté, jusqu'au moment où elle y parvient :

Dans les combles, aucune pièce n'est fermée à clé. Je trouve les vêtements dont j'ai besoin et je les apporte dans le garde-meuble où il y a un miroir dans lequel on se voit de la tête aux pieds. Je me regarde. Pendant des jours, je monte et je me regarde. Je cherche un visage. Tout à coup je suis belle. (*LS*, p. 150-151)

Comme la cendre qui recouvre Cendrillon des pieds à la tête, Marie porte des masques qui la dissimulent, ceux des six femmes aimées par Féléor, et dont elle ne se débarrasse qu'un jour par semaine, alors qu'elle peut être elle-même (ou personne d'autre, du moins) : « J'entre dans la chambre, j'ai l'air pâle et plat de moi-même. J'enlève les mortes de mon visage. » (*LS*, p. 147) Les fragments de Marie concluent ainsi le roman *Les sangs*, reliant toutes les histoires et permettant de réinterpréter la vie de Féléor tout en rappelant les présences fantomatiques des précédentes épouses.

Au-delà des nombreux contes auxquels les récits des narratrices des *Sangs* renvoient, il semble que le roman se concentre finalement sur celui de « La Barbe Bleue », par cette

¹³² Charles Perrault, « Cendrillon ou la Petite Pantoufle de verre », *Contes*, ouvr. cité, p. 278.

allusion au tombeau des femmes de l'ogre : « Les femmes mortes sont enterrées dans le jardin ou en poussière dans des boîtes décorées. Deux dans le jardin, quatre en boîte. Je ne sais pas lesquelles sont où. » (*LS*, p. 143) Emblématique, la pièce interdite et ensanglantée prend ici une autre forme, moins lugubre, suggérant un espace plus ouvert. Séparées dans différents lieux de sépulture, impossibles à distinguer les unes des autres, devenues anonymes et archétypales, interchangeable comme les héroïnes des contes, les « victimes » de Féléor font ressortir, en dernière instance, la ressemblance de l'homme qui les a ainsi rassemblées avec la Barbe Bleue.

Le seul personnage féminin qui semble s'éloigner de cette lecture intertextuelle est Constance Bloom¹³³, qui s'investit dans ses expérimentations phytologiques (*LS*, p. 35). Elle se distingue des autres par son côté scientifique et méthodique, qui contraste avec l'aspect merveilleux des contes. Cependant, le lecteur, encouragé par la forte présence des allusions aux contes dans le reste du roman, pourrait y retrouver une vague ressemblance avec « La Belle au bois dormant ». En effet, se faisant mourir à petit feu en se piquant avec des seringues remplies de *Viola spina letalis* (*LS*, p. 43) – un nom de fleur fictif –, elle rappelle le sort de la princesse qui se pique le doigt à la pointe d'un fuseau et tombe endormie durant cent ans :

La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir, elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller¹³⁴.

En plus de s'inoculer elle-même une mixture provoquant la cataplexie et, parfois, des états d'inconscience qui rappellent le sommeil artificiel et magique de la princesse, Constance se laisse posséder et embrasser par Féléor dans cet état second. Alors qu'elle est alitée dans son

¹³³ Le nom de Constance Bloom pourrait être considéré comme une référence à Molly Bloom, personnage du roman *Ulysses* de James Joyce. Constance Bloom renverrait par là au genre romanesque, dont la forme hybride et ouverte permet d'intégrer les données scientifiques et encyclopédiques, caractérisant le personnage de Constance.

¹³⁴ Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, ouvr. cité, p. 248.

lit, elle semble de plus représenter une version dégradée de la princesse évanouie, dont les personnages de Charles Perrault louangent la beauté et les couleurs vives du teint :

On eût dit un ange, tant elle était belle ; car son évanouissement n'avait point ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ; elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer tout doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte¹³⁵.

Au contraire, Constance se décrit comme « une loque vivante déformée par les poisons » (*LS*, p. 42) et consigne les détails concernant sa laideur, ses cernes et sa perte de cheveux.

Par ailleurs, le fait que le domaine végétal soit surreprésenté dans le récit de Constance, qui s'entoure de plantes de toutes sortes pour mener à bien ses expérimentations botaniques, évoque l'image de la forêt d'épines qui se dresse autour du château de la belle endormie. Féléor, désirant accéder au corps de sa femme, est ainsi redevable aux plantes et aux fleurs qui lui permettent de s'introduire en elle, tel le prince du conte, dont le passage jusqu'au château est assuré par la transformation des épines en fleurs dans la version recensée par les frères Grimm :

Et quand le prince s'approcha de la haie d'épines, il ne trouva rien que de belles et grandes fleurs qui s'ouvrirent d'elles-mêmes, le laissèrent passer sans dommage et se refermèrent en formant une haie derrière lui¹³⁶.

C'est ainsi que plusieurs éléments disséminés provenant de multiples contes merveilleux, « Cendrillon », « Blanche-Neige », « La Belle au bois dormant », « Peau d'âne », « Les souliers rouges », tirés des versions de Perrault, des frères Grimm, d'Andersen et de différents conteurs, forment une constellation de textes merveilleux qui supportent le roman, tout en y produisant un effet d'envahissement et de contamination par leur présence massive.

¹³⁵ Charles Perrault, « La Belle au bois dormant », *Contes*, préf. de Marcel Schneider, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 185. Les prochaines références aux *Contes* de Charles Perrault renverront à l'édition de Soriano précédemment utilisée dans cette thèse.

¹³⁶ Grimm, « La Belle au bois dormant », *Contes*, ouvr. cité, p. 141-142.

1.2.4 Les citations de « Peau d'âne » et de « La Barbe Bleue » : Féléor au croisement des figures du prince et de l'ogre

Les sangs comprend, en plus des allusions aux contes merveilleux que je viens d'inventorier, six fragments en italique qui sont des citations des contes « Peau d'âne » et « La Barbe Bleue » de Charles Perrault. Ces citations se retrouvent uniquement dans la narration de Lottä Istvan, la dernière épouse de Féléor et la seule qu'il ait voulu épargner. S'ajoutant au réseau d'allusions exposé précédemment, les citations tirées de « Peau d'âne » et de « La Barbe Bleue » se retrouvent ainsi à la fin du roman *Les sangs*. Les deux contes de Perrault cités ont en commun de se concentrer sur des héroïnes devant fuir différents types d'ogre : le roi veuf éprouvant soudainement un appétit « pour la chair de sa chair » (*LS*, p. 117) et l'époux meurtrier du nom de Barbe Bleue. Ces deux figures sont ici croisées dans la narration de Lottä, comme s'il ne s'agissait que d'un seul et même conte : celui d'une jeune femme délaissant son père aux désirs incestueux pour tomber amoureuse d'un ogre charmant. Le prince et le meurtrier sont condensés ici en un seul personnage.

Notons que ces sources sont explicitement mentionnées dans le paratexte, c'est-à-dire les pages liminaires du roman : « Les extraits de *Peau d'âne* et de *La Barbe Bleue* reproduits dans cet ouvrage sont tirés du recueil *Contes des fées* de Charles Perrault, publié à Paris en 1817 et disponible en ligne sur le site Gallica. » Toutefois, la « nouvelle édition, ornée de jolie vignettes¹³⁷ » des *Contes des fées* conserve l'ancienne graphie (« Il étoit une fois »), et j'ai remarqué quelques disparités entre le texte disponible sur Gallica et les extraits cités par Wilhelmy, notamment dans les déterminants utilisés (« celle de mes cassettes », par exemple, devient « celles des cassettes », « les clefs des deux grands garde-meubles », « les clefs de deux grands garde-meubles »). Après avoir comparé les différentes éditions des *Contes* de Perrault avec les extraits cités dans *Les sangs*, j'ai choisi de retenir comme édition de référence pour l'analyse de l'intertexte celle établie par Marc Soriano (1991 [1989])¹³⁸, en

¹³⁷ Charles Perrault, *Contes des fées*, Paris, Guillaume, 1817, disponible sur Gallica [En ligne], URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6214877h/f13.image.

¹³⁸ Charles Perrault, *Contes*, ouvr. cité.

français moderne, dans laquelle on retrouve à l'identique les extraits cités par Wilhelmy. Avant d'inventorier ces citations et de voir comment elles sont intégrées dans le roman, je ferai un bref résumé du texte perraultien, en remontant d'abord aux sources possibles (orales et écrites) du conte « La Barbe Bleue ».

1.2.5 « La Barbe Bleue » et ses origines

Le conte « La Barbe Bleue » est paru pour la première fois à l'écrit dans un manuscrit d'apparat daté de 1695 et signé Pierre Darmancour, qu'on attribue aujourd'hui à Charles Perrault. Ce manuscrit, contenant cinq contes, est dédié à « Mademoiselle », la petite-nièce de Louis XIV. Il a été remanié en 1697, lors de la publication chez Barbin des *Histoires ou contes du temps passé, avec les moralités*, portant le sous-titre *Les contes de ma mère l'Oye*, qui contenait alors huit contes.

« La Barbe Bleue », classé dans les types de contes mettant en scène un « adversaire surnaturel¹³⁹ » d'après la catégorisation d'Aarne-Thompson, et dont on connaît surtout la version littéraire de Charles Perrault du côté français, provient, selon le folkloriste Paul Delarue, de la tradition orale, où il se déclinait sous trois principales formes en France : premièrement, « [l]a forme sous laquelle [le conte] se dit dans tout le reste de l'Europe [...] : trois sœurs, enlevées successivement par le monstre, violent le secret de la chambre interdite, mais la troisième échappe par ruse au châtimeur, rend la vie à ses sœurs et les libère, fait périr le monstre ravisseur¹⁴⁰ » ; deuxièmement, « [l]a forme la plus répandue en France, à laquelle appartient la version de Perrault : la femme qui a visité la chambre défendue, condamnée à périr, est délivrée par ses frères ou ses parents¹⁴¹ » ; troisièmement, « [u]ne forme

¹³⁹ Le conte, numéroté AT-312, est résumé ainsi : « The youngest sister threatened with death for disobedience asks respite for prayer. Her brother with the aid of animals kills the ogre. » Dans cette catégorie, on trouve aussi « Blaubart » des frères Grimm et « Don Firriulieddu » de Giuseppe Pitre. (Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale: A classification and bibliography*, New York, B. Franklin, 1971 [1961], p. 51.)

¹⁴⁰ Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langues françaises d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985, t. 1, p. 182.

¹⁴¹ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 182.

christianisée originale, particulière au centre de la France, de laquelle a disparu le motif de la chambre interdite ; deux sœurs emmenées par un être diabolique [...] sont sauvées par l'intervention d'êtres divins¹⁴². »

Alors que Soriano, dans *Les contes de Perrault. Cultures savantes et traditions populaires*, affirme que « [p]ersonne [...] ne prétend sérieusement que *La Barbe-Bleue* pourrait venir de sources écrites¹⁴³ », appuyant les propos de Paul Delarue pour qui les contes de Perrault sont tirés de la tradition orale sans être redevables à la culture écrite, des chercheurs prétendent pourtant que ce conte repose sur un dialogue intertextuel entre les contes anciens, galants et modernes, plus que sur la reprise fidèle du folklore, et, de ce fait, considèrent « La Barbe Bleue » comme un « palimpseste ». C'est l'hypothèse que soutient Ute Heidmann dans *Textualité et intertextualité des contes*¹⁴⁴, dont l'analyse comparative des textes « va à l'encontre de ces analyses que l'on peut dire "universalisantes"¹⁴⁵ ». Heidmann, en effet, considère que la version de Perrault s'inscrit plutôt dans un « dialogue intense avec d'autres genres et textes écrits en latin, italien, espagnol et français¹⁴⁶ » :

La Barbe bleue [...] se constitue simultanément en réponse à la *fabella* apulienne, à *L'Énéide* et au travestissement par Scarron de l'épopée virgilienne, mais aussi et en même temps au *conte galant* de La Fontaine et à la *Satire X* de Boileau¹⁴⁷.

Le cadre de cette thèse ne me permet pas d'étudier plus avant les diverses positions ethnologiques, folkloriques, linguistiques, comparatistes et autres, sur la provenance et les influences possibles du conte¹⁴⁸. Cela dit, je remarque toutefois que les différentes

¹⁴² Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 182.

¹⁴³ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Cultures savantes et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977 [1968], p. 161.

¹⁴⁴ Ute Heidmann et Jean-Michel Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010. Heidmann critique, entre autres, l'approche folkloristique qui classe les contes comme des variantes de contes-types, selon les motifs et les thèmes qu'ils contiennent, « déconnect[ant] le conte particulier de l'entourage co-textuel d'un recueil et du contexte socio-historique, discursif et intertextuel dans lequel il s'inscrit » (p. 21).

¹⁴⁵ Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 20.

¹⁴⁶ Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 20.

¹⁴⁷ Ute Heidmann, *Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 39.

¹⁴⁸ Certains chercheurs expliquent les origines du personnage de Barbe Bleue en le rapprochant de certaines figures historiques, tels que Conomor, Gilles de Rais ou Henri VIII d'Angleterre. Catherine Velay-Vallantin, qui s'intéresse notamment aux versions du conte du cycle de Barbe Bleue, note également l'importance de

interprétations sur son origine signifient entre autres que le mystère entourant « La Barbe Bleue » et son passage à l'écrit est encore prégnant et que le texte lui-même s'inscrit potentiellement dans un dialogue avec d'autres modèles littéraires, en plus de « puise[r] son inspiration dans les matériaux populaires¹⁴⁹ ».

1.2.6 La version de Charles Perrault

L'histoire de Barbe Bleue telle que la rapporte Perrault s'ouvre sur la présentation d'un homme possédant de nombreuses richesses, mais inspirant la crainte par sa laideur et l'aspect terrible de sa barbe bleutée. Cet homme demande en mariage l'une des filles de sa voisine qui, après avoir visité ses « maisons de Campagne », finit par trouver qu'il « n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme¹⁵⁰. » Alors qu'il doit s'absenter pour « une affaire de conséquence¹⁵¹ », il remet toutes les clés du domaine à sa nouvelle épouse, mais il la prévient :

Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez partout, mais pour ce petit cabinet, je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère¹⁵².

l'iconographie et des éléments historiques dans les restitutions orales de l'histoire, en faisant ressortir les échos de la légende hagiographique de sainte Tryphine (représentée, au courant des années 1700, sur les fresques d'une chapelle) entrant dans un cabinet où se trouvent sept femmes pendues : « quelques années après la parution des *Contes* de Perrault (et peut-être même un an après sa mort), la combinaison de la légende de sainte Tryphine et de La Barbe-Bleue devient indispensable ; le motif des sept femmes assassinées que l'on retrouve dans les contes oraux et non dans Perrault laisse émerger la présence d'une appropriation orale (antérieure ou contemporaine de Perrault). » (Catherine Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté », art. cité, p. 87.) Il y aurait donc une certaine contamination de ces histoires entre elles.

¹⁴⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 2008 [1999], p. 27.

¹⁵⁰ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 261-262.

¹⁵¹ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 262.

¹⁵² Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 262.

Voisines et amies sont ensuite invitées à découvrir les richesses de la maison, alors que l'épouse impatiente et curieuse se dérobe à leur compagnie et succombe à la tentation d'ouvrir la porte du cabinet, où l'attend une macabre découverte :

D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre)¹⁵³.

Épouvantée, l'épouse remonte à sa chambre, puis se rend compte que la clé tachée de sang est impossible à nettoyer : « il y demeura toujours du sang, car la clef était Fée, et il n'y avait pas moyen de la nettoyer tout à fait¹⁵⁴ ». Au lendemain du retour de son mari, alors qu'il lui réclame son trousseau, elle lui remet la clé souillée, preuve de sa désobéissance, et se voit condamnée à mourir :

[V]ous avez voulu entrer dans le cabinet ! Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des Dames que vous y avez vues¹⁵⁵.

Après avoir demandé pardon, sans succès, l'épouse supplie Barbe Bleue de lui accorder un moment pour prier. Elle appelle sa sœur et lui demande de faire le guet afin de l'informer de l'arrivée de ses frères qui devaient la visiter. Comme Barbe Bleue se prépare à tuer sa femme, son coutelas à la main, les deux cavaliers arrivent *in extremis* et lui passent « leur épée au travers du corps¹⁵⁶ ». Le conte se termine ainsi, une fois « l'ogre » achevé :

Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura la maîtresse de tous ses biens. Elle en employa une grande partie à marier sa sœur Anne avec un jeune Gentilhomme [...] ; une autre partie à acheter des Charges de Capitaine à ses deux frères ; et le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue¹⁵⁷.

¹⁵³ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 263.

¹⁵⁴ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 263.

¹⁵⁵ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 264.

¹⁵⁶ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 265.

¹⁵⁷ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 265-266.

Le récit de l'époux monstrueux qui assassine ses épouses pour les punir de leur curiosité a connu plusieurs adaptations, reprenant parfois les thèmes de la chambre interdite et de la clé ensanglantée. Certains spécialistes, dont Bruno Bettelheim, en attribuent la popularité « à son mélange de crime et de sexualité, ou à la fascination qu'exercent les crimes passionnels¹⁵⁸ », qui continueraient de lui conférer un intérêt encore aujourd'hui. Toutefois, les reprises actuelles du conte ont évolué. Dans son article « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », Brigitte Le Juez note en effet que ce conte « se développe au XVIII^e siècle, avant de connaître un essor formidable à partir de la fin du XIX^e siècle », connaissant des adaptations sérieuses et parodiques, et que c'est « à partir des années 1970 que des écrivains féministes » s'en emparent dans le but de « déconstruire le socle idéologique des contes littéraires d'antan [et de] dénoncer les fausses morales et avertissements aliénants¹⁵⁹ ». Afin d'illustrer l'adaptabilité de ce conte et de ses personnages, elle donne l'exemple particulièrement probant de la nouvelle « The Bloody Chamber » (1979) d'Angela Carter, une écrivaine anglaise qui, en plus de s'inspirer des motifs de « La Barbe Bleue », le croise avec des récits aux thématiques similaires, tels que les écrits du marquis de Sade¹⁶⁰, dans lesquels se retrouvent également les thèmes de la domination et de la violence, entre autres. *Les sangs* semble s'inscrire dans cette vague qui réactualise le conte en explorant et en subvertissant ce que Le Juez désigne comme le « mythe littéraire » de Barbe Bleue¹⁶¹.

¹⁵⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 2007 [1976], p. 443.

¹⁵⁹ Brigitte Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », *Revue de littérature comparée*, n° 348, 2013, p. 491.

¹⁶⁰ Des chercheurs se sont intéressés aux rapprochements entre l'œuvre du marquis de Sade et le conte de « La Barbe Bleue ». Dans « L'œuvre du marquis de Sade et le conte. Le retour refoulé de Barbe-Bleue », (*Fabula. Revue d'études sur le conte populaire* [En ligne], vol. 54, n°s 1-2, juin 2013, URL : <https://doi.org/10.1515/fabula-2013-0004>), Alain Schorderet « éclair[e] les liens intertextuels entre *La Barbe-Bleue* et [le] conte allégorique [...] *Rodrigue ou la tour enchantée* », où « Sade semble vouloir faire du conte de Barbe-Bleue le paradigme d'un refoulement manqué, la figure d'une chute malencontreuse dans un passé archaïque et indigne d'être examiné moralement. »

¹⁶¹ Parmi les œuvres contemporaines s'inspirant du conte de Perrault, notons entre autres le roman *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, qui en offre une modernisation avec son Don Elemirio, un photographe interdisant l'entrée de sa chambre noire : « Ceci est l'entrée de la chambre noire, où je développe mes photos. Elle n'est pas fermée à clef, question de confiance. Il va de soi que cette pièce est interdite. Si vous y pénétriez, je le saurais, et il vous en cuirait. » (Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 15.)

1.2.7 Lottä, lectrice de contes, et l'usage de la citation

Il est légitime de se demander, dans le cas du roman de Wilhelmy, comment la référence au conte « La Barbe Bleue » peut s'imposer, alors qu'en sont évacués les motifs les plus évocateurs : ni la pilosité aux reflets bleutés, ni la clé magique et sanglante, ni la fameuse réplique « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? », ni la chambre-tombe où sont conservées les dépouilles des autres épouses ne se retrouvent dans *Les sangs*. Cependant, d'autres éléments établissent un rapprochement entre *Les sangs* et le conte « La Barbe Bleue ». Parmi ceux-ci, mentionnons les appétits sanglants du protagoniste, qui l'assimilent à un Ogre ; le grand nombre de femmes ayant trouvé la mort ; la présence d'un domaine d'une grande richesse rappelant celui de la version de Perrault ; la temporalité révolue ; l'espace indéfini de la Cité, dont on ne mentionne que quelques noms de rues assez évocateurs, comme le boulevard Grimm et la rue des Mites/Mythes. S'ajoutant à tous ces éléments, c'est, surtout, l'intégration de citations des *Contes* de Perrault qui scelle le rapprochement entre *Les sangs* et « La Barbe Bleue ». C'est par le biais de l'intertextualité, de la sorte, que le personnage de Féléor est officiellement assimilé à Barbe Bleue : par les citations de Perrault qu'elle inclut dans sa narration, en effet, Lottä associe directement les richesses et la réputation de Féléor à celles du Barbe Bleue du conte. Comme elle est la seule narratrice référant directement aux contes et faisant usage de la citation allographe¹⁶², il importe de présenter d'abord Lottä et son récit, afin d'exposer le contexte dans lequel sont intégrées les citations de Perrault¹⁶³.

Depuis ses douze ans, Lottä Istvan pige une carte de tarot à chacun de ses anniversaires et l'interprète pour donner un sens à sa vie. Marquée par la prophétie de sa mère agonisante

¹⁶² Marie des Cendres utilise également les citations, mais pour rapporter des extraits des journaux des autres femmes ; ce sont des citations internes renvoyant au roman même. Il s'agit donc d'*intertextualité autarcique* ou encore d'*autotextualité*, en tant que relation possible d'un texte avec lui-même, selon les propositions de Lucien Dällenbach établies à partir des travaux de Ricardou et de Genette. (Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27 (*Intertextualités*), 1976. p. 282.)

¹⁶³ Cette analyse de « la façon dont le montage [des citations] opère » dans l'œuvre correspond à l'étude fonctionnelle, deuxième étape de l'analyse intertextuelle selon Samoyault, qui suit celle de l'inventaire et précède l'analyse sémantique. (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 95-96.)

sombrant dans la folie, qui lui a révélé que « [s]a beauté sera la perte des hommes » (*LS*, p. 113), Lottä porte en elle les ultimes paroles maternelles « comme un mensonge qui [l]'effraie et [l]'attire par-dessus tout » (*LS*, p. 114). À la manière de ses aïeules qui « avaient la capacité de lire dans le grand livre de la Destinée » et qui « prenaient la voix des Parques maîtresses du Destin » (*LS*, p. 114), Lottä semble lire son avenir dans les livres de contes et leurs voix « chantantes » (*LS*, p. 118), qu'elle entend dans ses rêves. Le tarot et les contes lui enseignent entre autres à maîtriser ses charmes et à considérer le sang comme « un des outils que la femme doit développer pour être reconnue comme telle par les hommes et surtout par les autres femmes » (*LS*, p. 115). L'année de ses dix-sept ans, l'arcane de la Lune lui apprend qu'« un homme, un autre, rejoindra [s]on père dans sa quête désespérée de [la] posséder » et qu'elle demeurera « inaccessible aux deux » (*LS*, p. 121). Après avoir vécu auprès de son père, qui devenait de plus en plus sensible à ses attraits, elle rencontre Féléor. Elle se mariera deux ans plus tard à cet homme qui semble « arraché à un livre » (*LS*, p. 122). Mais, la fièvre grandissant en elle, elle demande à Féléor de la tuer, ayant peur de connaître la même déchéance que les femmes de sa famille. Lorsque son époux refuse de mettre fin à ses jours, Lottä se suicide en se jetant du pont des Grives, « [f]olle, mais belle encore » (*LS*, p. 129), renversant les finales heureuses des contes qui nourrissaient son imaginaire.

Si l'on prend en compte la position et l'ordre des citations dans le texte, on retrouve d'abord des citations tirées de « Peau d'âne ». Celles-ci mettent en lumière la peur de Lottä, qui constate « l'œil concupiscent que [s]on père pose sur elle » (*LS*, p. 117), et qui rappelle le projet insensé du roi voulant marier sa fille dans le conte. Lottä compare d'ailleurs les histoires de Perrault à sa propre existence :

je songe à mon désespoir, je le retrouvai dans les mots de contes qui sont le miroir de ma vie – Votre Père, il est vrai, voudrait vous épouser ; écouter sa folle demande serait une faute bien grande, mais sans le contredire on le peut refuser. (LS, p. 118)

Cette citation mise en italique est bel et bien tirée de la version en vers du conte « Peau d'âne ». On la retrouve intégralement dans le texte :

Votre Père, il est vrai, voudrait vous épouser ;
 Écouter sa folle demande
 Serait une faute bien grande,
 Mais sans le contredire on le peut refuser¹⁶⁴.

Intégrée dans la prose en supprimant les espacements entre les vers, la citation signale le danger de l'inceste, qui menace Lottä comme Peau d'âne. Toutefois, au lieu d'être énoncé par la fée marraine comme dans le conte original, le texte cité est inséré comme une parole provenant des « voix » qu'entend Lottä dans ses rêves. De plus, ce que révèlent ces voix éveille chez elle davantage le fantasme que la peur et le dégoût, comme elle l'indique dans l'extrait suivant, où s'entrelacent, comme chez Mercredi, les contes et les rêveries :

Je m'endors, pleine de désirs contradictoires, et sitôt que je ferme les yeux, des voix s'éveillent dans ma tête qui sont chantantes et disent de belles choses, elles me font rêver aux pouvoirs que mon malheur me confère – *Dites-lui qu'il faut qu'il vous donne, pour rendre vos désirs contents, avant qu'à son amour votre cœur s'abandonne, une robe qui soit de la couleur du temps*. Je me laisse bercer, je rêve... N'est-ce pas qu'il est doux de se savoir aimée, fût-ce de son père ? (*LS*, p. 118)

Les voix qu'entend Lottä reprennent ainsi les passages du conte dans lesquels Peau d'âne se fait recommander par la fée de quérir auprès de son père des parures qu'elle croit inaccessibles, afin d'empêcher le mariage. Cependant, étant donné le nouveau contexte dans lequel elles sont insérées, les citations mettent surtout en relief l'abondance de cadeaux qu'obtient Lottä grâce à ses charmes, son père la couvrant de présents en dépensant l'argent de Féléor :

Depuis quelques mois, tous les jours ou presque, il arrive avec une nouvelle surprise pour moi – une robe, un collier, des boucles en diamants, des chaussures de satin –, trop de choses que j'adore et qu'il ne peut probablement pas se permettre. (*LS*, p. 120)

Ces cadeaux séduisent en partie la jeune femme et marquent d'emblée son ambiguïté. Tout en étant dérangée par l'attitude déplacée de son père, Lottä désire son « regard d'homme mûr posé sur [elle] comme sur une vraie femme » (*LS*, p. 118). Pour elle, sa beauté et la passion

¹⁶⁴ Charles Perrault, « Peau d'âne », *Contes*, ouvr. cité, p. 225.

qu'elle inspire aux hommes sont donc aux premiers abords des symboles prédisant sa bonne fortune, comme les cartes de Tarot le lui révèlent :

Tous les motifs de cette carte parlent de richesses et de triomphe ; mon triomphe, forcément, et *ma* fortune, comme le disent et le redisent les voix de la nuit – *Princesse, demandez-en une qui, plus brillante et moins commune, soit de la couleur de la Lune.* (LS, p. 119)

Wilhelmy prend peu de liberté par rapport au texte cité en retranscrivant ces extraits. Mis à part leur transformation typographique (c'est-à-dire la mise en italique et l'encadrement par des tirets), seule la transcription de la citation précédente fait une ellipse. C'est le segment signalant le discours direct qui est supprimé par Wilhelmy : « Lui dit sa Marraine tout bas¹⁶⁵ ». Le sens du conte est tout de même perverti par ce qu'on ne dit pas, par les passages qu'on ne cite pas. Le fait qu'on ne rapporte pas les vers qui suivent les demandes de Peau d'âne, en effet, est significatif. Dans le conte, les conseils que la fée prodigue à la princesse ne visaient pas purement à fournir sa garde-robe, mais bien à demander des tenues impossibles à créer afin que le roi échoue à tenir sa promesse : « Il ne pourra jamais accomplir sa promesse », ou encore « Il ne vous la donnera pas¹⁶⁶ », conclut la fée. Dans le roman, l'assemblage des citations donne davantage l'idée d'une accumulation de biens et de richesses venant gratifier l'*ego* de Lottä, sans trop insister sur les obstacles rencontrés par le père dans ses tentatives de séduction : ces dernières sont même plutôt encouragées, puisque la jeune femme éprouve une certaine fierté et un certain plaisir à être ainsi courtisée.

Par ailleurs, ce ne sont que deux des demandes de la princesse qui sont reprises dans les rêveries de Lottä, celles de la robe couleur du temps et de la robe couleur de lune. La robe couleur de soleil et la peau d'âne sont donc occultées ; elles auraient sans doute trop attiré l'attention du lecteur sur le conte particulier de « Peau d'âne », qui s'inscrit plutôt en filigrane, tandis que les offrandes de robes brillantes aux couleurs d'astres sont suffisamment fréquentes dans les contes pour que ces citations puissent aussi les évoquer au passage. Par

¹⁶⁵ « Princesse, demandez-en une, / Lui dit sa Marraine tout bas, / Qui plus brillante et moins commune, / Soit de la couleur de la Lune. » (Charles Perrault, « Peau d'âne », *Contes*, ouvr. cité, p. 225.)

¹⁶⁶ Charles Perrault, « Peau d'âne », *Contes*, ouvr. cité, p. 225.

exemple, dans plusieurs versions de « Cendrillon », conte-type dont certains considèrent « Peau d'âne » comme un dérivé, une « forme quasiment mutante, fruit probable d'une évolution relativement récente, qui tend vers le romanesque littéraire¹⁶⁷ », l'héroïne obtient également trois robes aux couleurs d'étoiles, de lune et de soleil. Les citations de « Peau d'âne » intégrées dans le récit de Lottä semblent ainsi montrer la répétition ou la similitude des motifs de certains contes et leur potentiel de permutation. De même, on retrouve également une citation orpheline en italique, qui ne provient ni de « Peau d'âne » ni de « La Barbe Bleue », et qui fait mention de la beauté du personnage :

je me regarde, je me rassure, c'est vrai que je suis belle, *de toutes la plus belle*, je ne ressemble pas à ma mère. (LS, p. 122)

Cette citation rappelle davantage le conte de « Blanche-Neige » de la version des Grimm, alors que la reine questionne son miroir magique : « Miroir, gentil miroir, dis-moi, dans le royaume / Quelle est de toutes la plus belle¹⁶⁸ ? »

La narration de Lottä inclut donc plusieurs références et allusions à des contes, qui soulignent leur importance dans la construction du récit et des personnages. Mais le texte qui conditionne la structure et les thématiques du récit est « La Barbe Bleue » de Perrault, dont l'*incipit* est cité directement par le personnage de Lottä lorsqu'elle rencontre Féléor :

Je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi riche – *il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la Campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie, et des carrosses tout dorés* –, son opulence m'attire, il m'attire, même s'il est vieux, qu'il a l'âge de mon père ; il a une prestance, une grandeur qui le rendent plus vrai que nature. (LS, p. 122)

¹⁶⁷ Nicole Belmont, « Le Cycle de Cendrillon », préface à *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, anthologie, éd. Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2007, p. 8.

¹⁶⁸ Jacob et Wilhelm Grimm, « Blanche-Neige », *Les contes*, trad. d'Armel Guerne, Paris, Flammarion, 1986, p. 299. Selon les traductions, cette phrase est parfois écrite différemment. Par exemple, Marthe Robert la traduit ainsi : « Petit miroir, petit miroir chéri, Quelle est la plus belle de tout le pays ? » (Grimm, « Blancheneige », *Contes*, ouvr. cité, p.145.) Ou encore : « Petit miroir sur le mur, qui est la plus belle de toutes ? » (Grimm, *La petite Blanche-Neige et autres contes de fées*, éd. Mlle Latappy, Paris, Larousse, 1910, p. 5, disponible sur Gallica [En ligne], URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9679988f/f11. image.r=blanche%20neige.) Les prochaines références aux *Contes* des Grimm renverront à l'édition de Marthe Robert précédemment utilisée dans cette thèse.

La narratrice établit une correspondance directe entre les deux personnages. Elle reprend mot pour mot la présentation de Barbe Bleue pour décrire l'homme qui entre dans sa vie, en insistant surtout sur ses avoirs. S'opère ainsi un glissement d'un conte à l'autre : la relation ambiguë avec le père dans « Peau d'âne » fait place à une éventuelle relation amoureuse avec un riche étranger rappelant Barbe Bleue.

Plus loin, la narratrice cite un autre passage du conte où il est, une fois de plus, fait mention des avoirs de Barbe Bleue, laissant transparaître son attirance pour la prestance et la grande richesse de Féléor :

Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celle de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements. —, je les veux, lui, sa réputation de monstre et son or, tout à moi, jusqu'à ce que la mort nous sépare. (LS, p. 124)

Dans la version de Perrault, le passage cité se poursuit par l'interdiction adressée par Barbe Bleue à sa femme d'ouvrir le petit cabinet qui se trouve dans l'appartement d'en bas, où il lui défend d'entrer sous peine de représailles. Cette interdiction, centrale dans le conte, est passée sous silence dans *Les sangs* : Féléor ne formule aucune directive de ce genre à Lottä. La seule contrainte habituellement donnée à ses épouses est de tenir un journal, et Lottä note déjà ses prédictions annuelles lorsqu'elle essaie d'interpréter les cartes de Tarot qu'elle pige le jour de son anniversaire. L'absence de cette mise en garde dans le roman pourrait être interprétée comme une transformation pragmatique modifiant la séquence actantielle, et débouchant sur une transvalorisation¹⁶⁹. Wilhelmy, remplaçant l'autorité de Barbe Bleue sur son épouse par un autre type de pouvoir et de domination exercé par Féléor, modifie le cours et la nature de l'action. Toute exploration, qu'elle soit spatiale, littéraire, sexuelle ou autre, est permise aux femmes des *Sangs*, rien ne leur est formellement interdit. Toutefois, elles doivent accepter d'écrire sur Féléor et sur sa « réputation de monstre », d'être lues, découvertes par lui, et d'être « rassemblées » par récits interposés dans un manuscrit.

¹⁶⁹ Je reviendrai plus amplement sur ce changement thématique dans le prochain chapitre, qui se concentrera sur les opérations de dérivation textuelle.

Ainsi transformées par le nouveau contexte énonciatif dans lequel elles sont réactualisées, les citations provenant des contes de Perrault qui s'enchevêtrent dans la narration de Lottä démontrent une réappropriation de ces histoires merveilleuses, réappropriation dont j'étudierai les modalités dans le prochain chapitre. À l'instar de la prophétie de sa mère qu'elle se répète constamment afin « qu'elle lui appartienne vraiment » (*LS*, p. 116), Lottä reprend ces contes qui en viennent à se mélanger l'un à l'autre, afin de découvrir sa propre destinée. Les mots des contes deviennent pour elle un véritable oracle, dans la mesure où leur croisement annonce déjà le remplacement du père par Féléor et la nature ambiguë de ce dernier, à la fois prince charmant et ogre.

À propos de la multiplicité des sources citées et de l'ambiguïté des personnages qui en découle, notons que l'intégration des citations dans la narration de Lottä et leur accumulation dénotent une obsession quasi malade pour les contes de fées dans le roman de Wilhelmy. À titre d'exemple, Mercredi¹⁷⁰ écrit ses fantasmes remplis d'éléments rappelant les contes, qui semblent conséquemment en être directement inspirés, et Lottä semble glisser, basculer vers le merveilleux, lorsqu'elle assimile son destin à celui des princesses de contes. Elle souligne toutefois elle-même les conséquences fatales de sa propension à se projeter dans ce monde imaginaire, comparables à la fièvre qui a emporté sa mère :

elle est morte d'avoir trop cru en une fatalité qui n'existait pas, elle est morte d'imagination et il m'arrivera précisément la même chose, que ce soit la fièvre qui m'emporte ou Féléor qui me tue malgré lui, je mourrai comme elle, l'esprit incendié d'avoir trop inventé, trop voulu. (*LS*, p. 128)

L'on pourrait également émettre l'hypothèse que cette hétérogénéité énonciative créée par la présence des citations donne forme au basculement de Lottä vers la folie. Les voix « s'éveill[ant] dans [s]a tête », comme les voix immémoriales des contes lui récitant ces histoires du temps passé, annoncent le dédoublement du personnage de Lottä, qui se voit telle

¹⁷⁰ Notons que Lottä, tout comme Mercredi, ne connaît pas la mort qu'elle a désirée : Lottä se suicide après que Féléor ait refusé de prendre sa vie alors que Mercredi agonise à la suite d'un accident au lieu d'être tuée par Féléor.

une « reine de conte¹⁷¹ » comblée de gloire et de félicité grâce au regard amoureux que Féléor porte sur elle, mais dont le destin tragique « est aussi celui des femmes de l'Ogre, qui toutes périssent avant leur temps. » (*LS*, p. 129) En effet, craignant de devenir folle et laide comme sa mère, Lottä voit en Féléor, qu'elle présente comme « un conte à lui tout seul¹⁷² », le moyen d'échapper à ce sort funeste :

je l'appelle mon Ogre, je sais que, parce que j'existe entre ses bras, je ne connaîtrai pas la mort banale d'une femme déchue, son amour me préserve de l'anonymat, il est mon sauveur, je l'aime. Au chaud dans sa légende, je me sens loin des femmes de mon ascendance. (*LS*, p. 124)

La « légende » de l'Ogre, dans laquelle veut s'inscrire Lottä pour se « préserver de l'anonymat » et se sauver d'une mort « banale », est, paradoxalement, aussi celle de toutes les autres femmes de cet avatar de Barbe Bleue. Le danger est ici de sombrer dans l'anonymat, de ne pas être reconnue comme les simples victimes sans nom de Barbe Bleue. Pour contrer cette éventualité, il faut faire partie de l'histoire de Féléor et contribuer littéralement à son nouveau « conte ». En ce sens, la version romanesque de « La Barbe Bleue » que propose Wilhelmy donne une place importante aux figures féminines, puisqu'elle présente leurs points de vue multiples pour les faire entrer à leur tour dans sa réécriture.

1.2.8 De l'intertextualité à l'hypertextualité

En somme, dans le roman de Wilhelmy, bien que les citations soient localisées dans les écrits d'une seule narratrice, l'« intégration-installation » des contes de Perrault, voisinant l'« intégration-suggestion », de laquelle relèvent les multiples allusions au conte merveilleux, est visiblement structurante dans la composition d'ensemble du roman. Les

¹⁷¹ « [J]e me sens alors aussi puissante qu'une reine de conte, je sais que ma beauté me permet tout, je sais que ma vie, écrite depuis l'aube des jours dans le grand livre de la Destinée, sera rempli de merveilles et de gloire » (*LS*, p. 124).

¹⁷² « [C]et homme est un conte à lui tout seul et je les veux, lui et sa puissance, partout dans mes rêves et dans ma vie. » (*LS*, p. 122)

pratiques intertextuelles mettent en évidence ces emprunts dérivés des contes venant emplir et innerver la forme romanesque, l'assaillir de toutes parts.

J'ai cherché à montrer comment les citations extraites des contes de Perrault, plutôt courtes, qui soulignent les points tournants de l'existence de Lottä – son ambiguïté face au désir de son père, sa rencontre avec Féléor et les motivations derrière sa fascination pour lui, ainsi que sa descente vers la folie –, entraînent une certaine indifférenciation entre son existence et les contes, comme si ceux-ci fusionnaient dans la trame narrative, se reflétant et s'éclairant l'un l'autre. Nous avons vu qu'il en va de même pour les autres personnages, qui sont tous façonnés par les contes. Le croisement des extraits de « Peau d'âne » et de « La Barbe Bleue » caractérise ainsi l'évolution ou la nature duelle de Féléor, qui est à la fois le prince charmant (comme dans « Peau d'âne ») et l'ogre (comme dans « La Barbe Bleue ») appelé au secours de Lottä, qui désire mettre fin à ses jours pour éviter la folie. « La Barbe bleue » subsume ainsi en importance, voire fait oublier « Peau d'âne » à l'échelle du roman entier, puisque le conte de la princesse vêtue d'une peau de bête n'est en lien qu'avec Lottä, alors que celui de l'« époux bestial et monstrueux¹⁷³ » est central pour chacune des « femmes de l'Ogre » dans *Les sangs*. L'importance quantitative des marques intertextuelles confirme le statut hypertextuel des *Sangs*, lequel sera analysé dans le prochain chapitre, où je m'intéresserai aux transformations formelles et thématiques de « La Barbe Bleue ».

1.3 JAVOTTE : LA PRESENCE DECALEE DES CONTES, OU LA DEROUTE D'UNE PRINCESSE CONTEMPORAINE

1.3.1 « On n'a plus les contes que l'on avait »

Convoquer les personnages d'un conte merveilleux dans la forme romanesque afin d'en revisiter les potentialités narratives et dramatiques est aussi une avenue qu'emprunte Simon

¹⁷³ Pour reprendre la formule de Brigitte Le Juez dans « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », art. cité, p. 492.

Boulerice dans le roman *Javotte*, paru en 2012. D'entrée de jeu, ce roman se présente dans le péri-texte comme un « antépisode moderne au conte de Cendrillon¹⁷⁴ », rapportant la version plutôt cynique d'une des méchantes demi-sœurs, avant que la princesse ne fasse irruption dans leur quotidien.

L'histoire est narrée par le personnage éponyme, Javotte Tremaine, une adolescente résidant à Saint-Rémi de Napierville qui se prépare pour son bal de finissants. Passionnée par les références monarchiques en tous genres glanées sur Wikipédia et les vieux films de princesses, elle se compare abusivement aux figures royales des contes merveilleux. Javotte a cependant du mal à correspondre parfaitement au modèle admiré de la princesse, perdue qu'elle est dans les multiples versions et adaptations qui en ont été tirées au fil des siècles. Les histoires merveilleuses sont ainsi évoquées sur un ton de nostalgie ou caricaturées par la narratrice, coincée entre ses lectures d'enfance et la réalité de l'âge adulte, qui lui laisse beaucoup d'amertume :

Javotte tirée d'un conte de fées, mais catapultée dans son XXI^{ème} siècle. Javotte sur la trithérapie, oui. On n'a plus les contes que l'on avait. (*J*, p. 105)

En plus d'annoncer le déplacement de l'intrigue et des protagonistes dans un contexte contemporain¹⁷⁵, cet extrait dévoile le traitement parodique du conte, dégradé dans le roman : Javotte, un personnage secondaire de « Cendrillon », est ici condamnée à vivre l'existence ordinaire d'une adolescente des années 2000. Souffrant de sa laideur et de sa banalité, et oscillant entre les représentations antithétiques de la bonne princesse et de la méchante demi-sœur, elle rêve autant de son prince charmant que de crever les yeux de sa rivale, ou encore de noyer sa famille dans une bassine remplie de boisson gazeuse.

En campant le récit au présent dans un espace géographique aisément identifiable pour le lecteur, la réécriture de « Cendrillon » de Boulerice se distingue des œuvres renouant avec l'atemporalité propre au genre du conte, telles *La petite fille qui aimait trop les*

¹⁷⁴ Simon Boulerice, *Javotte*, Montréal, Leméac, 2012, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *J*, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁷⁵ J'étudierai ce déplacement hypertextuel et transfictionnel dans le prochain chapitre.

allumettes (1998) de Gaétan Soucy ou *Frères* (2014) de David Clerson, qui se déroulent dans des lieux et des époques moins contextualisés et davantage flous. Le mouvement de « translation proximisante¹⁷⁶ » opéré dans *Javotte* permet de réinterroger la prégnance du conte dans la culture contemporaine dans une perspective plus *contrastive*. Il souligne le décalage patent entre l'origine lointaine de l'hypotexte, axé sur l'histoire d'une jeune fille humiliée et jalouse par ses sœurs mais vengée par un mariage royal, et l'actualité du roman, qui aborde les problèmes des adolescents dans la société contemporaine – tels l'hypersexualisation, la contraction de maladies ou d'infections sexuellement transmissibles, la santé mentale et les troubles alimentaires comme l'anorexie, ainsi que la perte de repères identitaires. *Javotte* propose par là une sorte de portrait de l'adolescente postmoderne, rendu dans un registre langagier plutôt populaire et familial, où l'expression « être une princesse » renvoie aussi bien à la fragilité qu'à la superficialité du personnage, bien éloigné des héroïnes de jadis.

L'influence des figures féminines du conte de fées « Cendrillon » s'inscrivait déjà, notons-le, dans le premier roman de l'auteur, *Les jérémiades*¹⁷⁷, paru en 2009 aux éditions Sémaphore. Boulerice y présente un personnage qui semble contenir en lui les germes de la

¹⁷⁶ Dans *Palimpsestes*, Genette fait remarquer qu'il est plus « naturel » que « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public » et que le mouvement inverse, qui viendrait transformer le cadre spatio-temporel pour le rendre plus éloigné du lecteur, serait plus rare. (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 431.)

¹⁷⁷ Simon Boulerice, *Les jérémiades*, Montréal, Sémaphore, 2009. En plus de renvoyer au conte de « Cendrillon » à plusieurs reprises, des allusions à plusieurs autres contes parsèment la narration de Jérémie, qui se rapproche autant de « La Belle au Bois Dormant » (« Je pensai aux véritables princes charmants. J'étais en pleine léthargie. Il me manquait un baiser pour me contenter et revenir vers le jour. Sortez-moi de mon interminable sommeil », p. 134) que du « Petit Poucet » (« Mais je laissais des traces subtiles, quelques miettes de pain derrière moi », p. 55). Les références aux contes se retrouvent également dans d'autres œuvres de l'écrivain, notamment *Danser a capella* (Montréal, Les éditions de Ta Mère, 2012), « un recueil de monologues dynamiques, conçus pour la scène » (quatrième de couverture). On retrouve ainsi plusieurs mentions de « La Petite Sirène » d'Andersen dans le monologue « Simon a toujours aimé danser ». Au travers des références à Mozart et Whitney Houston, la Petite Sirène se retrouve elle aussi convoquée par le narrateur, qui se compare à ce personnage pour expliquer sa métamorphose durant l'enfance : « J'avais fait exprès de perdre du poids, sachant que j'allais perdre la voix. Je maximisais mes chances de rencontrer un prince. Je faisais comme la petite sirène. Elle, on lui avait coupé la langue en échange d'une paire de jambes. Moi, on me coupa les belles notes aiguës pour des jambes un peu plus affinées. Mais depuis lors, si ma voix n'a jamais retrouvé sa silhouette qui plaisait tant, je suis demeuré mince. Je suis disponible et visible pour les princes contemporains. » (p. 45) Dans ce passage, le narrateur se compare au personnage principal du conte, alors que dans *Javotte*, l'auteur délaisse les héros habituels, leur préférant les laissés-pour-compte.

personnalité maniaque de sa Javotte, et qui apparaît comme son double masculin. Jérémie Lamoureux, jeune garçon amoureux fou d'un adolescent nommé Arthur, partage avec Javotte le fantasme d'être associé à la princesse Cendrillon, et la même déception de ressembler davantage à son « horrible demi-sœur¹⁷⁸ ». Contraint de rentrer chez lui à une heure convenue par ses parents, Jérémie se compare d'abord à Cendrillon, lui qui doit « retourner dans sa chaumière de la rue Poupart » et « di[re] adieu à [s]on prince¹⁷⁹ ». Il poursuit sa rêverie en s'imaginant reproduire la scène de la pantoufle de verre abandonnée par la princesse :

Je me pris un peu trop pour Cendrillon ; je dormis avec une de mes chaussures, par principe. J'avais dissimulé mon autre espadrille, celle de mon pied gauche, dans le fond de mon tiroir [...]. Je me fis croire que c'est Arthur qui avait cette espadrille, que je lui avais laissée sottement sur son perron. [...] Techniquement, j'avais tout ce qu'il fallait pour être une Cendrillon¹⁸⁰.

Toutefois, son histoire d'amour avec Arthur se détériore au fil des mois, alors qu'il prend plusieurs kilos et perd son attrait aux yeux de son amoureux. Jérémie se sent alors moins séduisant et voit son conte de fées se décomposer au fur et à mesure des changements qui l'affectent :

Mes pieds avaient grandi. Mes orteils coinçaient au bout de mes bottes. J'étais une horrible demi-sœur de Cendrillon. Tranchez-moi les orteils. Tranchez-moi les talons. Mais faites que je demeure une princesse. Quitte à ce que je sois une princesse mal-aimée que les enfants pointent du doigt en gloussant¹⁸¹.

Le fantasme d'être une princesse, même « mal-aimée », est amené encore plus loin dans *Javotte*, où Boulerice s'approprie les contes merveilleux de Charles Perrault et des frères Grimm, et jusqu'aux adaptations édulcorées de Walt Disney, pour rendre la confusion identitaire de sa Javotte se prenant pour une Cendrillon. Reflétant les contaminations et les variations successives que subit l'histoire dans la mémoire culturelle, les emprunts

¹⁷⁸ Simon Boulerice, *Les jérémiades*, ouvr. cité, p. 142.

¹⁷⁹ Simon Boulerice, *Les jérémiades*, ouvr. cité, p. 19.

¹⁸⁰ Simon Boulerice, *Les jérémiades*, ouvr. cité, p. 20.

¹⁸¹ Simon Boulerice, *Les jérémiades*, ouvr. cité, p. 142.

extrêmement variés qui s'accroissent au sein du roman soulignent l'éclatement du personnage confronté à la multiplicité des versions connues de « Cendrillon ».

Dans ce chapitre sur l'intertextualité, je procéderai à une brève étude des différentes versions du conte de « Cendrillon » dont *Javotte* actualise l'intrigue et les motifs. Je retiendrai les trois sources les plus importantes auxquelles puise Boulerice : « Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre » (1697) de Charles Perrault¹⁸², « Cendrillon » (1812) des frères Grimm¹⁸³ et le dessin animé *Cinderella* (1950) de Walt Disney. Je répertorierai les divers éléments diégétiques (personnages, lieux, actions) repris par Boulerice dans les différentes adaptations du conte que j'ai identifiées, ainsi que les autres références littéraires convoquées. L'analyse de l'intertextualité permettra ainsi de voir, plus particulièrement, dans quelle mesure le brassage des références contemporaines et anciennes participe à la construction d'une nouvelle Cendrillon moderne et éclatée.

1.3.2 Une princesse pas comme les autres

Dans *Javotte*, l'intrigue est centrée sur le personnage de la demi-sœur, « tirée d'un conte de fées, mais catapultée dans son XXI^{ème} siècle » (*J*, p. 105), qui s'épanche sur ses états d'âme et son « atterrissage », plutôt pénible. Le roman s'ouvre sur un drame familial qui laisse plusieurs marques sur l'adolescente, sans compter les fractures subies : venant tout juste de perdre son père dans un accident de voiture, Javotte a du mal à concevoir que son deuil est bien réel, puisqu'elle a l'impression que cette tragédie routière n'est qu'une « mascarade » (*J*, p. 12) et une « mise en scène » (*J*, p. 11) :

La voiture est dans un sens impossible. Nous avançons sur le toit de tôle. J'ai envie de rire, ne croyant pas à cette douleur. [...] Mon père a tenu à me divertir jusqu'au bout. Il fait toujours en sorte que ma vie soit un manège. (*J*, p. 9-10)

¹⁸² Charles Perrault, « Cendrillon ou La Petite Pantoufle de verre », *Contes*, ouvr. cité, p. 278-283.

¹⁸³ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 96-106. Le titre original est « Aschenputtel ».

Cette perte a des répercussions importantes sur le comportement de Javotte, dont la désillusion et le détachement se transforment en désir de revanche : « Papa est mort. Ma vengeance est prête à faire de terribles ravages. » (*J*, p. 18) Son côté fataliste la caractérise tout au long du roman, elle pour qui le malheur, c'est « [q]uelque chose qui n'a pas de fin » (*J*, p. 18), et qui ne porte pas grand espoir en l'avenir : « Mon père est mort, alors ma vie ne pourra être qu'un gâchis. » (*J*, p. 15)

Par ailleurs, les relations qu'elle entretient avec le reste de sa famille ne sont pas plus heureuses. Javotte qualifie sa mère de « lointaine et rigide » (*J*, p. 17), « dure et froide » (*J*, p. 27), « inatteignable » (*J*, p. 66) et même « terrifiante » (*J*, p. 66). Elle la compare à une marâtre (dont la connotation est aujourd'hui péjorative), telle la belle-mère du conte de « Cendrillon » humiliant la jeune fille¹⁸⁴. Javotte insiste à plusieurs reprises sur la méchanceté et l'indifférence de sa mère :

Ma mère devient muette. Elle ne m'a jamais beaucoup parlé. Elle ne me parle plus du tout. C'est mieux ainsi ; si elle me parlait, ce serait des mots tranchants, affilés à la queue leu leu. Ce serait une kyrielle de petits assassinats sur ma peau plâtrée. Ma mère m'achèverait, je le sais. Son silence me sauve. (*J*, p. 13)

Elle évoque également les mauvais traitements qu'elle lui fait subir, mais en dramatisant la scène, au point où le lecteur peut se questionner sur l'intensité et la nature exacte des gestes posés par la mère de Javotte :

Notre mère se fâche, se lève et me pousse. Très fort. La poussée la moins maternelle qui soit. Je m'affale au sol. Je suis humiliée. Je désirerais que ma tête ait heurté un meuble. Le coin du secrétaire, de la table. Quelque chose de percutant, qui m'aurait commotionnée. Je voudrais que ma mère pleure sur mon sort. Je voudrais me plonger dans un coma infini et que ce soit la faute de ma violente mère. [...] Je n'ai rien. Aucune preuve de la cruauté maternelle sur mon corps. (*J*, p. 39)

¹⁸⁴ Dans la version de Perrault, par exemple, il est question de l'animosité de la belle-mère à l'égard de Cendrillon : « Les noces ne furent pas plutôt faites que la Belle-mère fit éclater sa mauvaise humeur : elle ne put souffrir les bonnes qualités de cette jeune enfant, qui rendaient ses filles encore plus haïssables. » (Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 278.)

En même temps que Javotte manifeste ouvertement sa haine envers sa mère, « Mère, je vous hais » (*J*, p. 93), dans un cri gidien, elle s’y compare : « Je suis constituée de chiendent et d’ortie. Comme ma mère. Nous sommes méchantes. Je suis bien la fille de ma mère » (*J*, p. 129). La même ressemblance entre la belle-mère de Cendrillon et ses filles, en ce qui a trait à leur malveillance commune, est mentionnée dans la version de Perrault : « Elle avait deux filles de son humeur, et qui lui ressemblaient en toutes choses¹⁸⁵. »

Quant à sa sœur Anastasie, Javotte évoque à la fois leur incompatibilité de caractère, et, plus rarement, leur complicité, qui semble relever davantage de la feinte de son côté. Par exemple, lorsque sa sœur se sent malade, elle la reconforte en lui faisant la lecture et lui caressant le front, en ajoutant que son « geste est maternel, copié de la télé. » (*J*, p. 60) Puis, un peu plus tard, lorsqu’un médecin annonce à Anastasie, qui s’est accidentellement piquée avec une seringue, qu’elle n’a rien à craindre, Javotte se contente de « mime[r] un soulagement » (*J*, p. 128) :

Anastasie est convaincue par mon talent d’actrice, et se jette dans mes bras comme dans les films, quand on dit au patient que le cancer est résorbé, que tout est sous contrôle. Que la vie se poursuit. (*J*, p. 128)

Ce n’est qu’à la toute fin du roman que la narratrice évoque un rapprochement possible avec Anastasie, alors que toutes deux rencontrent leur nouvelle demi-sœur et projettent de se liguer contre elle afin de se « protéger de cette étrangère » (*J*, p. 182) : « C’est maintenant que notre complicité à Anastasie et moi commence véritablement. » (*J*, p. 182) Sinon, le plus souvent, Javotte n’éprouve aucun remord à blesser sa sœur : « Je la hais. Je lui tire les cheveux de toutes mes forces. Elle pleure. C’est tout ce qu’elle mérite. » (*J*, p. 13) Elle lui fait également subir les pires moqueries, comme lorsqu’elle la « baptise » en l’aspergeant de son urine (*J*, p. 64-65).

Les interactions de Javotte avec les autres personnages sont ainsi généralement problématiques. Alors qu’elle s’appête à terminer ses études secondaires, la jeune fille, qui se définit elle-même comme étant « anonyme » (*J*, p. 41) et « troublante de banalité » (*J*,

¹⁸⁵ Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 278.

p. 41), semble avoir du mal à s'intégrer aux autres élèves : « Je passe totalement inaperçue. Je ne suis pas tout à fait des leurs. Je n'appartiens à aucun clan. » (*J*, p. 32) Pour se distinguer et se distraire de sa solitude, la narratrice se réfugie dans des « phantasmes de royauté » (*J*, p. 166) et des rêveries romantiques. Par exemple, lorsqu'elle prend un bain de fraises, comme Joséphine, la femme de Napoléon (*J*, p. 23), elle est « convaincue de sentir la princesse » (*J*, p. 24) et s'imagine qu'« une horde de garçons marcheront à [s]a suite, émus par [s]es effluves de fraises et de roses. » (*J*, p. 24) En tout, l'on compte vingt occurrences du terme « princesse » dans le roman (*J*, p. 20, p. 24, p. 46, p. 48-49, p. 58, p. 67, p. 80, p. 97, p. 106-107, p. 113, p. 134, p. 139-140, p. 148, p. 154-155, p. 166, p. 176), ce qui dénote la place centrale qu'occupe cet archétype dans la vie de Javotte, où tout tourne autour de références royales, historiques ou imaginaires confondues, de Berthe au Grand Pied (*J*, p. 134) à Cendrillon (*J*, p. 157).

Le rapport au corps et à l'image de Javotte est, de ce fait, profondément bouleversé par les modèles de princesses présentés dans les contes et perpétués par la culture populaire. Complexée par la taille de ses pieds qui ont été cassés en deux lors de l'accident d'automobile (« Je suis la princesse Javotte aux grands pieds et je serai malheureuse toute ma vie », *J*, p. 134), l'adolescente est obsédée par son apparence corporelle et son héritage génétique :

C'est une chose bien connue : dans la famille Tremaine, les filles sont grandes. Elles sont élancées, ont des bras maigres, de jolies mains, un petit ventre, le nez retroussé, et des pieds interminables. (*J*, p. 17)

Elle s'observe à de nombreuses reprises dans son miroir (*J*, p. 30, p. 40-41, p. 93, p. 101-102, p. 114-115, p. 139, p. 143, p. 169, p. 173), se déshabillant parfois devant la glace, et songe à la chirurgie esthétique pour transformer sa silhouette « androgyne » (*J*, p. 42) et augmenter sa féminité (*J*, p. 43) : « Je m'achèterai un nez décent. Je me paierai des pieds de danseuse. » (*J*, p. 43) Elle envisage même brièvement une opération qui lui permettrait de ressembler à sa rivale aux allures princières : « Je vais être détruite, pour mieux être reconstruite, oui. Je demanderai au chirurgien de faire une Carolanne de mes restants. » (*J*, p. 163) En plus de ces fantasmes de transformation extrême, Javotte souffre également de troubles alimentaires, se faisant vomir « pour avoir la conscience tranquille et le ventre plus plat. » (*J*, p. 19) Le

narcissisme et la dénutrition du personnage sont repris du conte de Perrault, où les demi-sœurs de Cendrillon, en plus d'être matérialistes et passionnées par les beaux atours, jeûnent et passent une grande partie de leur temps à se mirer : « Elles furent près de deux jours sans manger, tant elles étaient transportées de joie. On rompit plus de douze lacets à force de les serrer pour leur rendre la taille plus menue, et elles étaient toujours devant leur miroir¹⁸⁶. » Ainsi, des thématiques qui semblent à prime abord proprement contemporaines (les troubles alimentaires et les problèmes d'image chez les jeunes filles) acquièrent une troublante intemporalité.

De même, la conception de la sexualité de Javotte est pervertie par son besoin de sentir « désirée comme une princesse » (*J*, p. 58). Le terme « princesse » est ironique ici, ou dégradé, la « princesse » désignant strictement une femme particulièrement convoitée par les hommes, sans lien avec un quelconque titre noble ou royal : « Il me met la main au cul et me dirige vers son lit. Je me sens désirée comme une princesse. » (*J*, p. 58) Ce rapport perverti à la sexualité l'amène à expérimenter plusieurs relations malsaines : tour à tour, Javotte prend ainsi pour amant un homme beaucoup plus âgé qu'elle, qu'elle compare à un prince¹⁸⁷, qui est aussi le père de sa rivale et qui est atteint du VIH, puis elle se lance dans un rapport trouble avec sa voisine Camille et fantasme en même temps sur Luc Harvey, qui la rejette pour ensuite profiter d'elle¹⁸⁸. De manière dérisoire, elle perçoit même sa courte relation sexuelle

¹⁸⁶ La phrase « Elles furent près de deux jours sans manger » ne se trouve pas dans l'édition de Soriano, mais cette mention des jeunes filles qui s'abstiennent de manger se retrouve dans bon nombre d'autres éditions. Voir Charles Perrault, *Contes*, préf. de Marcel Schneider, Lausanne, Rencontre, 1968, p. 147. Les prochaines références aux *Contes* de Charles Perrault renverront toujours à l'édition de Soriano précédemment utilisée dans cette thèse.

¹⁸⁷ « Il vient me cueillir dans sa voiture rutilante. J'imagine un prince, un soir de bal. » (*J*, p. 56)

¹⁸⁸ Après avoir rapidement fait l'amour sans qu'elle n'ait pu en profiter vraiment, Javotte est aussitôt plaquée par Luc qui, estime-t-elle, ne l'a pas *reconnue* comme une princesse, puisqu'il retourne vers Carolanne. À ce propos, on pourrait lire la scène de la relation sexuelle entre Luc et Javotte comme la subversion de la scène d'essayage de la chaussure dans le conte de « Cendrillon ». L'interprétation sexuelle que l'on peut tirer de l'introduction du pied féminin dans une chaussure, évoquant la pénétration, semble ici dévoilée par le roman. À l'instar de Freud qui considère le soulier comme le « symbole des parties génitales de la femme », Jean Bellemin-Noël, dans *Les contes et leurs fantasmes*, fait remarquer que la « censure n'admettrait pas que l'on frôle de trop près la figuration anatomique, elle impose [alors] non seulement la substitution de pied-chaussure aux organes génitaux, mais elle fait permuter places et gestes. L'inconscient y trouve son compte en sous-main ». (Extraits cités par Elisabeth Lemirre, « Du côté des hommes... », dans *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, ouvr. cité, p. 413.) C'est aussi l'interprétation qu'en fait Bruno Bettelheim, en considérant, dans la version de Perrault, la pantoufle de verre, « petit réceptacle où une partie du corps peut se glisser et être tenue

avec Luc comme le but ultime de son existence (*J*, p. 166)¹⁸⁹, à l'instar du mariage, une autre forme d'union qui représente la consécration ultime de l'existence des personnages féminins dans les finales de contes.

Les attentes et les rêves de Javotte semblent avoir été conditionnés par les modèles sociaux et comportementaux véhiculés par les contes, une tendance généralisée chez les jeunes lectrices que décriait déjà Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe* :

[La fillette] apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. Dans les chansons, dans les contes, on voit le jeune homme partir aventureusement à la recherche de la femme ; il pourfend des dragons, il combat des géants ; elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend. *Un jour mon prince viendra...* [...] La suprême nécessité pour la femme, c'est de charmer un cœur masculin ; même intrépides, aventureuses, c'est la récompense à laquelle toutes les héroïnes aspirent ; et le plus souvent il ne leur est demandé d'autre vertu que leur beauté. On comprend que le souci de son apparence physique puisse devenir pour la fillette une véritable obsession ; princesses ou bergères, il faut toujours être jolie pour conquérir l'amour et le bonheur ; la laideur est cruellement associée à la méchanceté¹⁹⁰.

La réflexion de Beauvoir s'illustre de manière hyperbolique dans le roman de Boulerice, Javotte oscillant pour sa part entre les deux extrêmes : elle dit parfois qu'elle est une sainte, à deux doigts seulement de la canonisation (*J*, p. 27), et qu'elle « postuler[a] pour aller au couvent » (*J*, p. 60) ; d'autres fois, qu'elle est le Démon (*J*, p. 35) ou encore un succube (*J*, p. 101). Javotte est, en somme, une adolescente de dix-sept ans en pleine dérive identitaire, et dont les humeurs, souvent très vives, peuvent changer en un rien de temps, passant de son rêve d'être une princesse telle Cendrillon à celui de son contre-modèle de méchante demi-sœur. Elle représente ainsi la difficulté d'être une « princesse » dans le monde d'aujourd'hui, et semble préférer jouer, en définitive, les personnages mal-aimés, faisant ressortir son

serrée », comme étant le « symbole du vagin ». Il note aussi que la fragilité du verre évoque celle de l'hymen. (Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 392.)

¹⁸⁹ « J'ai eu ce que je voulais : Luc m'a éjaculé sur le dos. Alors je peux bien mourir. J'ai accompli ce que j'avais à accomplir ici. » (*J*, p. 166)

¹⁹⁰ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 2001 [1949], p. 44-45.

potentiel malveillant : « J'ai ce qu'il faut en moi pour être méchante. Comme un genre de germe. » (*J*, p. 36) Ainsi, après une période d'isolement à la suite du bal de finissants durant laquelle elle coupe tous contacts avec son entourage, elle décide de vouer sa haine à sa nouvelle demi-sœur qui arrive chez elle à la fin du roman.

Afin de montrer avec plus de précision comment l'intrigue associe le parcours de Javotte à celui de Cendrillon, je procéderai maintenant à l'identification des sources et à l'énumération des procédés intertextuels présents dans le roman, qui s'érige, rappelons-le, en antépisode moderne du conte.

1.3.3 Des Cendrillon éclatées

Présenté dans le catalogue d'Arne-Thompson comme un conte mettant en scène une « héroïne persécutée¹⁹¹ », « Cendrillon » a des variantes connues un peu partout dans le monde entier :

« Cendrillon » est un récit très fréquent dans toute l'Europe ; on le trouve également en Inde, en Asie du sud-est, en Corée et au Japon. Il est passé en Afrique du nord ; il semble s'adapter plus difficilement en Afrique noire. En revanche, les premiers voyageurs européens l'ont transmis aux Amérindiens du nord qui l'ont accueilli avec faveur, tandis que les colons d'origine française n'ont pas cessé de le raconter au Canada, au Missouri et aux Antilles¹⁹².

Nicole Belmont soutient que les multiples versions du conte peuvent être lues comme la « mise en récit de la maturation psychique de la jeune fille, authentique mutation¹⁹³ ». Elle voit poindre dans le cycle de « Cendrillon » un véritable « itinéraire psychique, celui des filles face à leur mère, à la fois modèle identificatoire et instance contraignante, itinéraire qui doit aboutir, en dépit des obstacles, à l'acquisition de la féminité, à la conscience de sa propre

¹⁹¹ Antti Arne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, ouvr. cité, p. 81.

¹⁹² Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », préface à *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, ouvr. cité, p. 8.

¹⁹³ Nicole Belmont, « Cendrillon : Une affaire de femmes ? », dans *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, ouvr. cité, p. 363.

identité et à la reconnaissance de celle-ci¹⁹⁴. » Dans une certaine mesure, ce parcours est reconduit dans Javotte, mais sur un mode en grande partie ironique, voire cynique.

Bien que la première version recensée de « Cendrillon » daterait du IX^e siècle¹⁹⁵, ce sont surtout les versions littéraires de Charles Perrault et des frères Grimm qui subsistent dans la mémoire des lecteurs contemporains, et auxquelles je réfère ici¹⁹⁶. Soulignons d'abord que ces deux versions diffèrent à plusieurs niveaux.

Chez les Grimm, l'histoire commence par la mort de la mère de Cendrillon, alors que ce passage n'est pas présent dans la version de Perrault, qui débute directement par les secondes noces du gentilhomme et d'une femme hautaine et fière ayant déjà deux filles¹⁹⁷. Les Grimm, eux, insistent surtout sur la méchanceté des demi-sœurs, « laides et noires de cœur¹⁹⁸ », et rapportent un épisode où le père demande aux trois filles ce qu'il doit leur rapporter lors d'un déplacement à une foire : l'une veut des habits, l'autre des pierres et des perles précieuses, et Cendrillon demande simplement une branche de noisetier qu'elle veut planter sur la tombe de sa mère, où se trouve un oiseau blanc qui réalise ses souhaits. Ensuite, vient l'annonce des bals donnés par le roi et l'interdiction pour Cendrillon de s'y rendre. Dans la version grimmienne, on demande par deux fois à Cendrillon de trier des lentilles dans la cendre pour obtenir la permission d'accompagner ses sœurs au bal. Malgré qu'elle obtienne l'aide des colombes dans la réalisation de sa tâche, sa belle-mère lui refuse simplement d'y aller, prétextant qu'elle n'a pas d'habit et qu'elle ne sait pas danser. C'est l'oiseau sur la tombe de sa mère qui lui lance robes et pantoufles. L'oiseau joue chez les Grimm le rôle d'un adjuvant magique et remplace la fée marraine de Perrault, qui, elle, fait

¹⁹⁴ Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », préface à *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, ouvr. cité, p. 12.

¹⁹⁵ Nicole Belmont, « Le cycle de Cendrillon », préface à *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, ouvr. cité, p. 11.

¹⁹⁶ Compte tenu que je ne m'intéresse pas aux versions orales du conte mais seulement aux versions littéraires, dans cette étude sur l'intertextualité.

¹⁹⁷ Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 278.

¹⁹⁸ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 96.

apparaître robe, souliers, carrosse et laquais. Par ailleurs, il est fait mention de trois soirs de fête dans la version des Grimm, comparés à deux dans la version de Perrault.

De même, la perte du soulier, importante dans les deux contes, est toutefois racontée différemment : chez les Grimm, pour éviter que sa cavalière ne lui échappe une fois de plus, le prince enduit l'escalier de poix et la pantoufle de Cendrillon y reste engluée¹⁹⁹, tandis que chez Perrault Cendrillon échappe simplement sa pantoufle de verre en s'enfuyant alors que sonne le premier coup de minuit. Le prince fait ensuite essayer la pantoufle aux femmes de son royaume pour retrouver celle qui l'a charmé. Les deux sœurs chez Perrault n'arrivent pas à enfiler la pantoufle. Chez les Grimm, elles se mutilent les pieds et parviennent à tromper momentanément le prince, qui, alerté par l'oiseau, constate le sang dans la chaussure et ramène la mauvaise fiancée chez elle. S'ensuit l'essayage de la chaussure par Cendrillon, finalement reconnue, et les retrouvailles avec le prince. La version de Perrault se termine par le mariage de Cendrillon, qui pardonne à ses demi-sœurs et les marie à des seigneurs de la cour. Chez Grimm, les demi-sœurs sont punies et deviennent aveugles, des colombes leur crevant les yeux. Soulignant le « caractère brutal » de cette finale, Lilyane Mourey rappelle que, « chez Grimm, la notion de vengeance se développe au plus haut point : [...] cela dans le sens d'une plus grande "fidélité" au folklore²⁰⁰ », alors que chez Perrault, le ton est plus « léger et parfois caricatural²⁰¹ », n'ayant pas le souci de rester parfaitement fidèle à la tradition²⁰².

En plus de ces deux contes littéraires, le roman *Javotte* renvoie également au dessin animé *Cinderella*, réalisé en 1950 par Walt Disney – ce qui témoigne d'autant plus de

¹⁹⁹ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 103.

²⁰⁰ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault : histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Lettres modernes, 1978, p. 82.

²⁰¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault*, ouvr. cité, p. 36.

²⁰² « Le conte de Perrault suit très fidèlement une version orale issue de la tradition où sont présents le motif du soulier comme celui du bal et des rencontres avec le Prince. L'adaptateur s'est cependant bien gardé de faire mention de l'épisode sans doute jugé trop "trivial" pendant lequel Cendrillon fait mine de s'épouiller en jetant du sel dans les flammes. Le motif des trois fruits contenant les trois robes de bal est écarté [...]. De même, toutes les inventions de Cendrillon visant à transformer objets et animaux en cocher, laquais... sont largement amputées, écourtées, en raison, vraisemblablement, de leur caractère trop fantaisiste. [...] En fait, les suppressions ou les ajouts de Perrault aux contes populaires, laissent supposer qu'il ne s'était pas donné pour tâche de les restituer dans leur authenticité. » (Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault*, ouvr. cité, p. 35.)

l'éclatement et de la diversité des références de la narratrice. Je me suis donc également intéressée à cette adaptation transmédiatique²⁰³ de « Cendrillon ».

Plusieurs changements ont été introduits dans la version filmique de « Cendrillon » par rapport aux versions littéraires desquelles elle s'inspire. Les codes cinématographiques de l'époque, la censure et le changement de destinataires, le dessin animé étant tourné vers un jeune public, ont concouru à renforcer « l'impératif manichéen²⁰⁴ », mais aussi à appauvrir le pouvoir de suggestion du conte. La mise en images du conte par Disney, en effet, a uniformisé et figé les représentations des personnages pour toute une génération, laissant une place moindre à leur imagination. Celui que le critique Jack Zipes considère comme un « “moraliste” du XX^e siècle²⁰⁵ » aurait donc contribué à accentuer l'image stéréotypée de la princesse – belle, docile et soumise – et à l'américaniser, en lui adjoignant les rôles traditionnels dévolus aux femmes des années 1940-1950, particulièrement le modèle de la femme au foyer et de la bonne ménagère, et en résolvant le tout par un « *happy-end* à l'américaine²⁰⁶ ».

Dans le même ordre d'idées, Kay Stone, dans son article « Things Walt Disney Never Told Us », dénonce la passivité des héroïnes popularisées par Disney : des personnages féminins d'une grande beauté au caractère doux et soumis, persécutés par des vilaines, souvent caractérisées par leur physique ingrat²⁰⁷. Stone note que leur inertie est telle que les

²⁰³ « L'adaptation transmédiatique est une pratique qui consiste en l'adaptation d'une œuvre provenant d'un média à un autre média. » (Sandra Dubé et Simon Brousseau, « Dialogue transmédiatique : une esthétique de la reprise », Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques [En ligne], juillet 2008 (*Adaptation transmédiatique*), consulté le 4 novembre 2017, URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/adaptation-transmediatique>.)

²⁰⁴ Elaine Dagonne, *Quand Disney nous dit* : « Tu seras un homme mon fils », « Tu seras une femme ma fille ». *Représentations et socialisation de genre par les longs métrages classiques de Walt Disney*, mémoire de séminaire, Institut d'études politiques de Lyon, 2010, p. 37.

²⁰⁵ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, 2007 [1983], p. 93.

²⁰⁶ Elaine Dagonne, *Quand Disney nous dit*, mémoire cité, p. 40.

²⁰⁷ Stone critique tout autant la fausse magie (« false magic ») présente dans les films, qui dénature le conte de fées selon elle : « But Walt Disney is responsible not only for amplifying the stereotype of good versus bad women suggested by the children's books based on the Grimms, he must also be criticized for his portrayal of a cloying fantasy world filled with cute little beings existing among pretty flowers and singing animals. [...] Disney has removed most of the powerful fantasy of the *Märchen* and replaced it with false magic. » (Kay

princesses disneyennes donnent l'impression d'être à peine en vie, comme La Belle au bois dormant et Blanche-Neige²⁰⁸. De la sorte, Disney aurait contribué à reconduire et amplifier le stéréotype, déjà présent dans les contes de Grimm et de Perrault, associant la beauté à la passivité et la laideur à la méchanceté²⁰⁹.

D'autres travaux ont aussi mis en relief la « cristallisation des archétypes » et l'« aseptisation du conte de fées à travers sa médiatisation de masse²¹⁰ » chez Disney. Dans son mémoire de maîtrise *Corps de femmes et contes de fées : une étude de La femme de l'Ogre de Pierrette Fleutiaux et Peau d'âne de Christine Angot*, Mélanie Dulong analyse, dans la foulée de l'essai de Kay Stone, les conséquences du recentrement de l'intrigue sur la romance dans la réécriture disneyenne, la princesse ne dépendant plus que de l'amour que peut lui vouer son prince :

Disney décide également d'accorder une plus grande importance à la relation romantique entre la princesse et le prince charmant. Ce dernier, qui intervient seulement à la fin dans les contes littéraires, tient un rôle important tout au long du scénario cinématographique. Aussi, l'attente amoureuse et le mariage qui vient la couronner sont magnifiés. L'esthétique visuelle, la musique, les chants des amoureux : tout est conçu pour rendre l'histoire d'amour grandiose et émouvante. Qui plus est, l'attente du prince charmant et l'amour romantique sont représentés comme l'unique ambition du personnage féminin. Autrement dit, cet amour est le seul garant de son bonheur²¹¹.

De telles illusions romantiques sont également présentes dans *Javotte*, comme je l'ai évoqué précédemment. Toutefois, les fantasmes de la narratrice peuvent se lire comme une

Stone, « Things Walt Disney Never Told Us », *The Journal of American Folklore*, vol. 88, n°347 (*Women and Folklore*), 1975, p. 44.)

²⁰⁸ « But if the Grimm heroines are, for the most part, uninspiring, those of Walt Disney seem barely alive. In fact, two of them hardly manage to stay awake. Disney produced three films based on *Märchen* ("Sleeping Beauty" and "Snow White" from the Grimms and "Cinderella" from Perrault). All three had passive, pretty heroines, and all three had female villains, thus strongly reinforcing the already popular stereotype of the innocent beauty victimized by the wicked villainess. » (Kay Stone, « Things Walt Disney Never Told Us », art. cité, p. 44.)

²⁰⁹ Kay Stone l'évoque ainsi : « the stereotyped conflict between the passive, beautiful woman and the aggressive, ugly one » (Kay Stone, « Things Walt Disney Never Told Us », art. cité, p. 46).

²¹⁰ Mélanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées : une étude de La femme de l'Ogre de Pierrette Fleutiaux et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, novembre 2011, p. 25.

²¹¹ Mélanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées*, mémoire cité, p. 25-26.

critique de cette tendance romantique, en cela qu'ils sont fortement exagérés, incitant le lecteur à percevoir l'ironie dans son discours. Par exemple, lorsqu'elle attend de savoir si elle est porteuse du VIH, Javotte évoque les deux « futurs » qui s'offrent à elle :

Si c'est positif, je demande Stéphane en mariage. Nous vivrons ensemble tous les deux, reclus dans sa maison en briques ordinaire. Nous planterons des arbres partout sur le terrain, pour être tapis dans l'ombre, et vivre en ascètes notre maladie honteuse. Notre vie sera écourtée, mais combinée l'une à l'autre, elle sera plus longue et plus forte. Une vie à prendre soin l'un de l'autre. [...] Le pire sera arrivé. Ne restera que le mieux. [...] Mais si c'est négatif, je recommence ma vie à neuf. (*J*, p. 171)

Dans cet extrait, le romantisme de Javotte tombe à plat et souligne davantage son caractère purement mimétique et dérisoire : soit elle marie son « prince », soit elle le laisse tomber sans plus de considération. L'interchangeabilité de ces options pour Javotte tourne en dérision la finale des contes, qui se trouve ainsi vidée de son sens.

1.3.4 Les références et les allusions dans *Javotte*

Après avoir distingué les principales sources qui se retrouvent croisées dans *Javotte* et noté les principales différences entre elles, il convient d'identifier la provenance des différents éléments du conte repris et de voir comment ils se distribuent dans le roman.

Mentionnons d'abord la reprise du prénom de Javotte, introduit par le conte de Perrault : « Mademoiselle Javotte, prêtez-moi votre habit jaune que vous mettez tous les jours²¹². » La référence à la citrouille qui se transforme en carrosse pour le bal, qui est parodiée dans *Javotte*, provient aussi du texte perraultien. Chez Perrault toujours, la marraine avise Cendrillon « de ne pas passer minuit, l'avertissant que si elle demeur[e] au Bal un moment davantage, son carrosse redeviendr[a] citrouille²¹³ ». Le personnage de Luc Harvey se moque de Javotte en faisant référence à cette recommandation :

²¹² Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 281.

²¹³ Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 280.

« Quelle heure, Luc ? »
 « Minuit passé. Ton carrosse va se transformer en citrouille. »
 « Je suis venue à pied. Je suis à côté. »
 « Alors, tu vas te changer toi-même en citrouille. » (*J*, p. 157)

Victime des plaisanteries de son « prince », Javotte est ici comparée à un objet qui perd de son lustre pour retrouver sa forme originelle banale, reconduisant la dégradation du merveilleux et des symboles princiers entraînée par le déplacement romanesque du conte vers un univers réaliste et contemporain.

De la version recueillie par les Grimm, l'auteur transpose et modernise également les blessures infligées aux pieds de Javotte, dont les phalanges des orteils ont été broyées dans un accident de la route. Les mutilations, volontairement perpétrées dans le conte, où la fille aînée de la marâtre de Cendrillon se coupe le gros orteil pour faire entrer son pied trop grand dans la pantoufle²¹⁴, sont ainsi remplacées par une blessure de nature accidentelle qui renverse la situation du conte (la fracture étant ici la cause de l'allongement des pieds de Javotte, comme si le personnage était fatalement prédisposé à souffrir de cette tare). Est aussi transformé le fantasme récurrent de Javotte, qui rêve que des oiseaux crèvent les yeux de sa rivale, comme lorsqu'elle profère cette incantation, qui se trouve à être une citation détournée de la version des Grimm : « Pigeons dociles, tourterelles, et vous tous oiseaux du ciel, venez et aidez-moi à détruire Carolanne. Avec votre bec, venez lui picosser les yeux. » (*J*, p. 129) La formule originellement prononcée par Cendrillon, désirant se faire aider à une autre besogne, n'avait toutefois rien de cruel : « Pigeons dociles, tourterelles, et vous tous oiseaux du ciel, venez et aidez-moi à trier les bonnes graines dans le petit pot, les mauvaises dans votre jabot²¹⁵ ». L'injonction aux oiseaux dans le roman de Boulerice peut aussi être lue comme une allusion au sort des demi-sœurs dans le conte des frères Grimm, Javotte rêvant d'infliger à sa rivale les sévices que subissent les opposantes de Cendrillon :

²¹⁴ « Mais elle ne put y faire entrer son gros orteil, le soulier étant trop petit pour elle ; alors sa mère lui tendit un couteau et lui dit : “Coupe-toi le doigt ; quand tu seras reine, tu n'auras plus besoin d'aller à pied.” La jeune fille se coupa l'orteil, força son pied à entrer dans la chaussure et alla retrouver le prince. » (Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 104.)

²¹⁵ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 99-100.

Comme les fiancés allaient à l'église, l'aînée marchait à droite et la cadette à gauche. Alors les colombes vinrent crever un œil à chacune d'elles. Ainsi, pour leur méchanceté et leur perfidie, elles furent punies de cécité pour le restant de leurs jours²¹⁶.

Une dernière source repérable dans *Javotte* est le dessin animé de Walt Disney, dont les images se superposent aux anciennes versions écrites, modifiant la vision que le public moderne se fait du conte « Cendrillon ». Le roman emprunte au film d'animation le nom de famille Tremaine, le prénom de la sœur cadette, Anastasie, qui n'est mentionné dans aucune version littéraire, et le chat Lucifer (*J*, p. 63), pure création des studios Disney. Dans le roman de Boulerice, le félin est décrit comme une bête quasi diabolique caractérisée par la même méchanceté que Javotte, devenant un allié de choix pour martyriser la cadette : « Je lui rentre mes ongles dans sa chair tendre, quelque part sur sa nuque. Mes griffes se fondent à celles de Lucifer, qui lui barrent le cou. » (*J*, p. 71) Même la robe de couleur verte que Javotte porte à son bal semble inspirée des habits caractéristiques de la méchante demi-sœur dans le film d'animation, tandis qu'Anastasie est associée à la couleur mauve : « Elle porte un ruban mauve dans sa chevelure caramel qui rappelle le mauve de sa robe. Elle a l'air totalement ridicule. » (*J*, p. 11) La représentation cinématographique des personnages est donc aussi mise à profit et récupérée dans le roman, s'ajoutant aux références provenant de la littérature.

À cette démultiplication et à cet éclatement des versions de « Cendrillon » dans *Javotte* s'ajoutent d'autres princesses et héros de contes que la narratrice convoque dans son récit. C'est d'ailleurs souvent par des références aux contes qu'elle livre ses fantasmes d'appartenir « à une autre époque » et d'« avoir une dimension royale » (*J*, p. 20). Car Javotte trouve la réalité largement décevante, privée du merveilleux : « Pas de fuseau sur lequel m'évanouir pendant un siècle. Je suis prise dans la vie réelle, avec des gens qui m'aiment de manière subtile et modérée. » (*J*, p. 137) En découle son besoin de réinjecter cet imaginaire féérique dans son discours lorsqu'elle s'épanche sur son existence. Se comparant par exemple à une fée qui réalise les « phantasmes » sexuels de son homme²¹⁷ ou encore à une sorcière qui

²¹⁶ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 106.

²¹⁷ « Je suis comme une fée dans ses bras. Je veille à exaucer le moindre de ses phantasmes. » (*J*, p. 56)

menace les enfants de les brûler²¹⁸, elle utilise les personnages connus des contes merveilleux et les détourne par des rapprochements inusités, comme lorsqu'elle compare le sort du Petit Poucet lançant ses cailloux avec son impression de s'émietter elle-même après son traitement de post-exposition au VIH : « Je laisse sur mon chemin des organes importants, des intestins que je déroule, comme du ruban d'une fête infinie, je suis le Petit Poucet sur la trithérapie. » (*J*, p. 105) Elle crée ainsi un décalage entre la représentation gaie et enfantine du petit homme semant ses cailloux pour retrouver son chemin et l'évocation plutôt *gore* d'un démembrement où elle se perd elle-même – rappelant plutôt l'ogre décapitant des enfants dans le conte du « Petit Poucet ». De même, la narratrice déréalise les potentielles conséquences mortelles d'un accident en faisant référence à la Belle au bois dormant lorsque sa sœur se pique un doigt sur une seringue souillée :

En se relevant du banc, Anastasie, pareille à la Belle au bois dormant qui se pique le doigt sur un fuseau, se plante l'index dans une seringue laissée là, à ses côtés. [...] C'est une malédiction. Ton sommeil de cent ans va commencer, Anastasie. [...] [N]ous serons deux sœurs sidéennes. Javotte et Anastasie, les sœurs mourantes. (*J*, p. 126)

Une autre scène en lien avec « La Belle au bois dormant » est l'anniversaire de Javotte²¹⁹. Alors que celle-ci se plaint d'avoir été injustement oubliée par sa famille, telle une princesse victimisée, sa sœur s'excuse en lui offrant un journal (*J*, p. 81). L'attention de Javotte se déporte sur une mouche, qui est en fait une abeille, laquelle la pique juste avant qu'elle ne réussisse à la tuer :

Une mouche se pose sur la carte. Je la tue prestement. Mon mouvement est vif et sûr. Une habitude de criminelle. La mouche m'a piquée. Le doigt m'élançe [...] je regarde le cadavre de l'insecte. C'était une abeille. Une abeille qui se prenait pour une mouche. Je suis outrée. Qui se fait piquer par une abeille le jour de ses dix-sept ans ? (*J*, p. 81)

²¹⁸ « Je vais te brûler les mains sur un rond de four. » (*J*, p. 59)

²¹⁹ « C'est mon anniversaire aujourd'hui, alors je revêts une robe de circonstance et me déplace dans la maison sur la pointe des pieds. Je donne l'impression de flotter sur le bord de ma robe, semblable à la princesse dans Mario Bros. » (*J*, p. 81)

Dans l'extrait précédent, en plus de l'allusion ironique au destin d'Aurore qui se fait piquer par un fuseau lors de son anniversaire²²⁰, nous pourrions voir une autre allusion, celle-là au conte du « Vaillant Petit Tailleur », dont l'introduction bien connue nous le présente en train de tuer des mouches tout aussi indésirées.

Pour compléter le panthéon d'héroïnes persécutées ou victimisées qui peuplent ses pensées, Javotte fait aussi allusion à « La Petite Sirène » d'Andersen. La scène où, dans un élan nostalgique, elle chante en pleurant de sa voix « belle, surnaturelle [et] robotique » (*J*, p. 94) et insère sa langue entre les pales de son ventilateur semble faire allusion à celle où la sirène, qui avait « la plus délicieuse voix²²¹ », se fait trancher la langue par la sorcière de la mer et devient muette : « Je sors ma langue dans un geste d'amour pour moi-même, comme pour aspirer ma nouvelle voix de sirène. Ma langue se glisse entre deux tiges de métal, et est fouettée par l'hélice. Je ramène ma langue, muette. » (*J*, p. 94) Javotte conserve toutefois et sa langue et sa voix, mais s'émeut toujours elle-même par ses comparatifs avec des personnages de contes merveilleux qui se sont sacrifiés au nom de l'amour. À l'occasion, elle n'hésite pas non plus à recourir à des figures mythiques ou légendaires afin de se décrire. Par exemple, elle s'identifie à une Gorgone, personnage de la mythologie grecque, non pas pour le regard pétrificateur de la Méduse mais pour sa « chevelure » :

Aujourd'hui, mes cheveux sont vagués, volumineux. Je me suis brossé la chevelure cent fois pour dompter les serpents en accordéons de ma tête. Je suis une Gorgone magnifiée. Quand je marche, sous mes pieds, j'imagine un tapis rouge infini. Je suis belle comme sur la couverture d'un magazine réputé, comme un soir de première médiatique. Javotte, la Gorgone irrésistible. (*J*, p. 54-55)

Cependant, le thème de la pétrification, associé à la Gorgone, apparaît d'une autre manière. Au cours du récit, Javotte croit qu'elle se transformera en « monstre de pierre » parce qu'elle a avalé quelques roches, ce qui rappelle les métamorphoses des personnages de contes et de récits mythiques en statue de pierre²²² :

²²⁰ Lors de son quinzième ou seizième anniversaire, selon les versions de Perrault et des frères Grimm.

²²¹ Hans Christian Andersen, « La Petite Sirène », *Œuvres*, ouvr. cité, p. 79.

²²² Dans « Le fidèle Jean » des frères Grimm, par exemple, le serviteur se change en pierre. On peut aussi y voir une certaine ressemblance avec des contes comme « Le Petit Chaperon rouge » ou « Le loup et les sept

Bientôt, j’aurai le ventre dur, rempli de roches. Je vais me transformer en statue de pierre. Je deviendrai froide tant à l’intérieur qu’à l’extérieur, et imperméable comme du marbre. Rien ne m’atteindra. Je vais devenir un monstre de pierre. Tout ça pour un instant de plaisir. Pour un petit morceau d’Aero, constellé de roches. (*J*, p. 74)

En somme, tous les emprunts intertextuels qui se greffent à la narration de *Javotte* forment une constellation de modèles imaginaires auxquels la protagoniste peut se comparer et cherche désespérément à s’identifier, afin de s’inscrire, ainsi que sa famille, dans cette trame merveilleuse, royale ou légendaire, ces différents niveaux de réalité ou de fiction étant tous confondus chez *Javotte*²²³.

1.3.5 *Javotte*, ou le comportement intertextuel dysphorique

Nous avons pu voir que le conte n’est pas intégré dans *Javotte* de la même manière que dans *Les sangs*, Wilhelmy insérant des citations explicitement dans la narration d’un de ses personnages, alors que Boulerice utilise essentiellement les références et les allusions sans recourir aux textes de manière littérale. En fait, *Javotte* prononce une seule phrase tirée d’un conte en la transformant, et ce, sans l’identifier. *Javotte* renvoie ainsi à la dimension archétypale du conte et à sa diffusion dans l’imaginaire plus qu’à sa lettre et à sa transmission écrite.

De plus, dans *Javotte*, les références et les allusions aux contes sont souvent associées à des événements néfastes, tels la maladie, le sida, la mort et l’abandon : le Petit Poucet sur la trithérapie, la Belle au bois dormant comme sidéenne, etc. Ce traitement déceptif semble mettre en lumière la posture mélancolique de la narratrice : elle répète constamment que les

chevreaux », dans lesquels on remplit le ventre du loup de pierres. Notons également, au passage, la référence à la femme de Loth, changée en « statue de sel » pour avoir regardé en arrière, dans la Genèse.

²²³ Par exemple, Anastasie, qui se sent mal-aimée, croit avoir été adoptée et s’identifie à la princesse Raiponce, qui a été enlevée par une sorcière : « “Tu aurais été adoptée ?” “Non, kidnappée comme la princesse Raiponce. [...] C’est le sentiment que j’ai. Celui d’avoir été arrachée à ceux qui m’aimaient vraiment”. » (*J*, p. 67) Toutefois, *Javotte* réfute cette hypothèse, assurant sa sœur qu’elles sont bien de la même famille (et donc, issues du même conte à l’origine, celui de « Cendrillon ») : « Tu es bien ma sœur Anastasie. Ces longs pieds étroits en disent beaucoup sur ta provenance. » (*J*, p. 68)

contes ne sont plus ce qu'ils étaient, qu'« on n'a plus les princesses qu'on avait. » (*J*, p. 139) À ses yeux, le genre merveilleux ne peut plus se réaliser autrement que par la déchéance et la violence qu'il recèle. Le rapport mélancolique de Javotte aux contes et au modèle de la princesse, qu'elle admire pourtant, ainsi que sa manière désinvolte de référer à ces textes anciens pour les associer à des situations contemporaines dramatiques ou problématiques, soulignent le « comportement intertextuel²²⁴ » variable, voire instable, de l'œuvre, et conséquemment celui de Javotte, qui passe régulièrement de l'euphorie à la dysphorie.

La mémoire des contes est ainsi retournée de tous côtés, étant rappelée par la narratrice à la fois pour dédramatiser le quotidien en le projetant dans des univers merveilleux et pour accentuer son désespoir en montrant les facettes les plus sombres et violentes des contes, qui viennent supporter ses fantasmes d'autodestruction, de perversion et de cruauté. Ce rapport trouble aux contes merveilleux qui caractérise le personnage principal du roman tient aussi à la confusion des références modernes et anciennes dans sa conscience. Javotte baigne dans une culture de masse disparate, où se croisent les univers merveilleux du conte et la culture populaire du tournant du millénaire. Parmi les références modernes, elle mentionne, entre autres, quelques programmes télévisés, comme l'émission de recettes « di Stasio » diffusée par Télé-Québec (*J*, p. 21) et « So You Think You Can Dance Canada » (*J*, p. 132). Javotte visionne aussi le film *Boogie nights* de Paul Thomas Anderson (*J*, p. 116), paru en 1997, qui relate la vie d'un acteur pornographique.

La musique est également présente dans *Javotte*. On retrouve plusieurs références musicales diversifiées, telles que « Toxic » de Britney Spears (*J*, p. 150), « Tears in Heaven » d'Eric Clapton (*J*, p. 84 et p. 100), « Perfect Day » de Lou Reed (*J*, p. 175), « I Want It That Way » des Backstreet Boys (*J*, p. 38), « Believe » et « If I Could Turn Back Time » de Cher

²²⁴ Samoyault rappelle que « les œuvres font jouer des attitudes distinctes vis-à-vis des textes antérieurs et de leur reprise », dépendant du rapport qu'elles entretiennent avec leur modèle. Elle partage ces différentes attitudes entre les comportements intertextuels *euphoriques* (l'admiration, la subversion et les pratiques ludiques) et les comportements intertextuels *dysphoriques* (la désinvolture, la dénégation et l'attitude mélancolique). (Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, ouvr. cité, p. 117.)

(*J*, p. 94), et d'autres chansons de Bette Midler (*J*, p. 94), Nelly Furtado et Nina Simone (*J*, p. 34).

Pour ce qui est du domaine littéraire, tous genres confondus, les références de Javotte sont tout aussi variées : elle parle des romans « sirupeux » de Virginia C. Andrews que lit sa mère (*J*, p. 180), des bandes dessinées *Archie* (*J*, p. 60), de son guide *Pour une grossesse réussie* (*J*, p. 47) qu'elle trimballe avec elle pour espionner sa rivale, des romans érotiques de Calixthe Beyala et de sa narratrice Irène Fofu (*J*, p. 114), du classique *Les quatre filles du docteur March* de Louisa May Alcott (*J*, p. 178), des différentes lectures de son amie Camille, telles que Simone de Beauvoir (*J*, p. 140), Gertrude Stein et Julien Green (*J*, p. 121). De plus, notons qu'il y est question de projets artistiques, telle qu'une exposition photographique de Moira Ricci consacrée à sa mère (*J*, p. 119).

L'inventaire éclectique de ces références culturelles et littéraires modernes, qui côtoient dans le discours de Javotte les références plus anciennes aux contes, voire aux mythes (la Méduse, à titre d'exemple), révèle la tendance de celle-ci à faire du *name dropping* pour faire étalage de ses connaissances. L'extrait suivant en est particulièrement représentatif :

Je poursuis mes recherches sur Internet. Je pense à toutes les célébrités essentiellement homosexuelles mortes du sida. Je pense au chanteur d'opéra surnaturel Klaus Nomi (avec ses costumes cubistes et son maquillage de scène, il me fait rire), je pense aux amants et auteurs français Michel Foucault et Hervé Guibert (j'aime *Fou de Vincent*, je l'ai lu car je ne suis pas banale), je pense au chanteur pop Freddie Mercury (j'aime toutes ses chansons et sa moustache), je pense aux hommes de théâtre Copi et Koltès (je ne les ai pas lus, mais leurs noms sont divertissants), je pense aux pianistes Liberace, Daniel Varsano et Youri Egorov, je pense aux hommes du disco Patrick Cowley et Sylvester (j'aime la chanson *You make me feel*), je pense aux comédiens Anthony Perkins, Brad Davis, Rock Hudson (tous très beaux dans leur jeunesse), je pense aux réalisateurs Cyril Collard et Jacques Demy (j'aime ses comédies musicales toutes délicates et élégantes), je pense au danseur étoile Rudolf Noureev (il ressemblait à un ange). Je pense à eux et je me mets à pleurer. La banale hétérosexuelle que je suis mourra sans être célèbre. (*J*, p. 116-117)

En procédant ainsi à l'énumération de personnalités publiques, desquelles elle commente systématiquement les œuvres d'une manière plutôt légère et superficielle, qu'elle les connaisse ou non (« je ne les ai pas lus, mais leurs noms sont divertissants »), Javotte illustre l'aspect arbitraire de ces références dans son discours, sorte de *patchwork* fait de généralités glanées dans les médias. Les références hétéroclites qu'étale Javotte dévoilent ainsi leur interchangeabilité et leur vanité, des points de repères qui n'en sont plus puisqu'ils sont rapidement noyés, submergés dans l'abondance et la médiocrité des productions culturelles. La culture de Javotte ressemble à une page (ou une liste) de l'encyclopédie en ligne Wikipédia²²⁵ devant se remettre constamment à jour. C'est peut-être ce qui fait en sorte que les contes mentionnés par Javotte se distinguent et s'imposent : la pérennité du conte, qui continue à circuler encore aujourd'hui, contraste avec les productions culturelles auxquelles elle fait référence, fruits d'une société où les œuvres sont interchangeables et rapidement oubliées.

En plus de mettre en lumière les différents modes de mémorabilité des œuvres, l'intégration des références et des allusions à « Cendrillon » et aux autres contes dans un contexte ultra-contemporain permet ainsi d'instaurer un dialogue entre ces multiples couches référentielles sur un mode parodique. Le lecteur se demande en effet comment une lectrice de roman érotique²²⁶ contemporain et d'Hervé Guibert (*J*, p. 116), qui veut tenir un journal comme Julien Green et Gertrude Stein (*J*, p. 121), peut encore nourrir l'illusion d'avoir du « sang bleu » et se servir des héros de contes merveilleux comme comparatifs. Cette hétérogénéité du réseau intertextuel place le personnage au cœur d'une contradiction à la limite de l'in vraisemblance. Boulerice semble s'amuser de ces distorsions pour créer le point de vue éclaté de son personnage, montrant à la fois l'empêchement de Javotte dans ce bagage de contes et son recours nécessaire à ces histoires pour se reconstruire et réaménager la réalité.

²²⁵ D'ailleurs, cette liste de personnalités se retrouve sur la page suivante, consultée le 30 octobre 2017 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Personnalités_et_sida.

²²⁶ « [J]e lis un roman érotique de Calixthe Beyala. C'est un secret, une lecture défendue, peut-être. Je regrette qu'on ne mette plus de livres à l'index ; j'aime me sentir hors-la-loi. » (*J*, p. 114)

1.4 *LE VAILLANT PETIT TAILLEUR* : LA PRESENCE IRONIQUE ET ANACHRONIQUE DU CONTE

1.4.1 Un auteur à la recherche d'un conte sur lequel broder

Le Vaillant Petit Tailleur d'Éric Chevillard est un roman dans lequel le narrateur prétend devenir le véritable « auteur » du conte, celui où un tailleur, après avoir écrasé sept mouches d'un coup, part à l'aventure avec sa ceinture brodée pour faire reconnaître sa vaillance de par le monde, affrontant géants, licornes et sangliers. Grâce à sa contribution notable et à ses ajouts à l'histoire, le narrateur de Chevillard est certain de déloger les frères Grimm et de surpasser leur travail de collection des contes oraux allemands :

[...] le conte du vaillant petit tueur de mouches est une vieille histoire. Or voici qu'un écrivain prétend soudain devenir l'auteur conscient et responsable qui fait défaut à celle-ci, enfantée négligemment par l'imagination populaire, soumise à tous les avatars de la tradition orale puis recueillie en ce lamentable état par les frères Grimm au début du XIX^e siècle²²⁷.

L'ambition du narrateur de Chevillard est de faire accéder le Vaillant Petit Tailleur au rang des « figures mythiques » (*VPT*, p. 19), comme Don Juan, Œdipe et Faust. Pour ce faire, il cherche à développer l'histoire telle que l'ont rapportée les Grimm et la faire gagner en densité, afin de la rendre aussi importante que les grands classiques littéraires, tel que le *Don Quichotte* de Cervantès.

Le Vaillant Petit Tailleur tourne autour de ce projet de faire du conte un roman en lui donnant une figure d'autorité, un auteur, qui éclipserait le Petit Tailleur. Le conte lui-même, « inséré dans le roman de façon fidèle mais fragmentée », ne semble donc « important que dans la mesure où l'auteur l'ébranle²²⁸ », comme le démontre Aimie Shaw dans l'article

²²⁷ Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit, 2003, quatrième de couverture. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VPT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²²⁸ Aimie Shaw, « Réflexions du lecteur dans l'œuvre d'Éric Chevillard », *Revue critique de fiction française contemporaine* [En ligne], n° 2 (*Trouver à qui parler*), 2011, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx02.04/501.

« Réflexions du lecteur dans l'œuvre d'Éric Chevillard ». En fait, la fragmentation du conte et les récits de substitution qui viennent lui faire concurrence au cours de l'intrigue participent tout autant à son attaque et sa déconstruction qu'à sa reconstruction romanesque. Dès le préambule, le narrateur affiche de fait en toute transparence son mépris du conte d'origine, qu'il s'évertue pourtant à romancer et à enrichir. « Le Vaillant Petit Tailleur » compte bien peu pour lui, et même, le désespère :

Tout le monde connaît cette histoire. Pour certains d'entre nous, même, il faut bien l'avouer, on en a soupé, on n'en peut plus. J'ose espérer que personne n'a l'intention de nous en rabattre les oreilles. L'enfance est derrière nous, et ses mièvres fantaisies. Nous voulons vivre. (VPT, p. 11)

Cet extrait, en plus de souligner le caractère répétitif du conte et ses multiples reprises qui ont permis au lecteur contemporain de l'avoir en mémoire, me semble présenter une allusion ironique aux manifestes littéraires du début du XX^e siècle, tels *Le roman d'aventure* (1913) de Jacques Rivière et le *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton. L'un faisant le procès du symbolisme, et l'autre, celui du roman réaliste, les deux textes réclament une forme de table rase permettant de donner un souffle nouveau à la littérature de leur temps. Pour sa part, Chevillard reprend une œuvre du passé, non pour la transposer simplement dans une forme plus noble comme le prétend son narrateur, mais plutôt pour faire des origines de la fiction et de sa potentialité transtextuelle le véritable enjeu du roman. Chevillard reprend donc un récit connu tout en s'en dégageant, par le recours à de nombreuses stratégies de « démission » de l'histoire et de « relance » vers d'autres récits : multiples digressions du narrateur à propos de ses souvenirs personnels, retournements de situation qui signeraient la fin du conte (par exemple, lorsqu'il feint la mort du Tailleur), ajout d'une centaine de variations possibles au conte²²⁹, jusqu'à la substitution pure et simple par un autre conte tel que « Hans-mon-hérisson » ou « Tom Pouce », ainsi que par les histoires de Jacques Lanternier, un conte par accumulation plutôt morbide, et de Salem al-Ayari, un conte

²²⁹ « Cent défis et exploits nouveaux imaginés à l'intention des souverains soucieux d'éprouver l'audace et la valeur des prétendants à la main de leur fille un peu trop bien entraînés à combattre géants, licornes et dragons, dans l'espoir de varier aussi le métier tristement monotone du conteur. » (VPT, p. 219)

« oriental » mettant en scène un autre personnage frêle mais ingénieux qui parvient à ses fins par la ruse comme le Tailleur.

Si l'on considère que, traditionnellement, le « style du conteur [...] est très dépouillé, simple, direct²³⁰ » et que « le conte est ramené à ce qui est action, sans aucune effusion lyrique, sans description, sans analyse même sommaire des sentiments²³¹ », on peut constater que les constantes de cette forme simple sont perverties dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. Elles sont plutôt remplacées par une prose romanesque poussée à l'extrême, enchaînant les sur précisions, les digressions, les listes, les expansions détaillées et les phrases très longues qui se déploient sur plusieurs pages. Cette insistance sur l'écriture et le style fait en sorte que, paradoxalement, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, c'est le romancier qui se retrouve à l'avant-scène, se distinguant du conteur qui est « sensé s'effacer derrière la matière de son histoire²³² ».

Le narrateur-auteur de Chevillard dit vouloir apporter plus de précision, plus de chair au conte, et s'éloigne de ce genre pour faire du conte original un roman qui présente à la fois les aventures et « les pérégrinations du freluquet qui en est le héros » (*VPT*, p. 10). L'aventure ultime qui en ressort est celle « d'une [ré]écriture », pour reprendre en la modulant l'expression célèbre de Jean Ricardou²³³. La singularité de cette réécriture est d'être figurée et thématifiée en même temps qu'elle s'effectue, de sorte que le vrai héros n'est pas le Vaillant Petit Tailleur mais bien le narrateur-auteur lui-même, dont la narration relate en définitive les prouesses narratives et littéraires, le propulsant au rang de personnage principal du récit.

Comme le note René Audet dans son article « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », *Le Vaillant Petit Tailleur* présente deux trames narratives s'alimentant l'une l'autre, la trame classique du

²³⁰ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 45.

²³¹ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 45.

²³² Marie Blancard, « Les figures féminines dans les contes de Leonora Carrington », dans Christiane Chaulet Achour (dir.), *Conte et narration au féminin*, Paris, Manuscrit Université, coll. « Féminin/masculin », 2005, p. 49.

²³³ Comme l'écrit Ricardou, le roman « n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture. » (Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 32.)

conte et la trame racontant « comment l'écrivain réécrit le conte²³⁴ ». Plus qu'une simple réécriture, *Le Vaillant Petit Tailleur* propose une réflexion critique, sur le mode de l'ironie, sur les genres du roman et du conte, sur les personnages littéraires ainsi que sur la structure et la forme du récit. Cette relation critique de commentaire, que Genette nomme la métatextualité, est centrale dans le roman de Chevillard, bien que toutes les autres relations transtextuelles soient aussi présentes, notamment l'intertextualité et l'hypertextualité.

« Le Vaillant Petit Tailleur » étant sans cesse comparé à d'autres contes et croisé avec plusieurs œuvres littéraires, la réécriture du conte par le narrateur-auteur implique ainsi une forte interpellation intertextuelle. Dans ce premier chapitre, j'exposerai le réseau intertextuel tissé dans le roman en montrant comment le foisonnement de références et d'allusions favorise les digressions de l'hypertexte et permet de relancer le récit. Comme je tenterai de le montrer, la thématization de la reprise du conte engendre une réflexion sur les emprunts et le plagiat en lien avec l'auctorialité : la réécriture du conte devient de la sorte un prétexte pour repenser tout un pan de la tradition littéraire, plus particulièrement la tradition antiromanesque, qui a fait le procès du genre de Charles Sorel à Nodier en passant par Diderot et Sterne²³⁵, ainsi que celle des romans parodiques et comiques, où « le romancier met au jour ses procédés, ses artifices [et] défait en même temps qu'il bâtit²³⁶. »

Avant d'entrer de plein pied dans le phénomène de transposition romanesque du conte (qui fera l'objet du deuxième chapitre), je considérerai l'apport de l'hétérogénéité des références littéraires innervant le roman. J'y relèverai la présence de plusieurs autres contes merveilleux de Perrault et des frères Grimm, qui viennent mettre en relief les ressemblances entre ces histoires et leurs variations. Puis, je ferai ressortir la manière dont le narrateur-auteur met en scène et revendique son autorité, en s'inscrivant dans un canon romanesque

²³⁴ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, 2010, p. 191-192.

²³⁵ Voir Audrey Camus, « Roman et antiroman : Chevillard, Senges, Volodine », *Littérature*, n° 180 (*Écrire en contrepoint*), décembre 2015, p. 92-104.

²³⁶ Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 [1972], p. 7.

bien précis par des allusions détournées à Diderot et Rabelais, par des renvois (presque obsessionnels) à *Don Quichotte*²³⁷ et aux romans parodiques et comiques²³⁸ et par des références ponctuelles à des ouvrages critiques sur le conte comme l'essai de Bruno Bettelheim. Ces sources, en se greffant à l'histoire du « Vaillant Petit Tailleur », la phagocytent, en cherchant à s'y substituer, mais la réalimentent aussi par la contamination fictionnelle et le mélange intertextuel. Nous verrons que les références et les allusions qui viennent s'ajouter à l'histoire du Tailleur détournent le lecteur du conte, mais pour mieux l'y renvoyer par la suite, en soulignant des liens parfois inusités entre les sources hétérogènes. En ce sens, les intertextes participent d'une réflexion métatextuelle, laquelle sera approfondie et analysée dans les chapitres suivants, consacrés aux transformations hypertextuelles et au bouleversement générique produit par la rencontre du conte et du roman.

1.4.2 Les mille et une variations du « Petit Tailleur »

Dès le préambule du *Vaillant Petit Tailleur*, le projet d'écriture, ou plutôt, de réécriture, est ainsi exposé : il s'agira de donner *un auteur* au conte du « Vaillant Petit Tailleur ». Le narrateur se dévoue à cette tâche en transposant le conte dans un genre qui lui permettrait de gagner, selon lui, ses lettres de noblesse, le faisant passer de quelques pages (treize) à un volumineux roman. Anticipant une question potentielle du lecteur à propos du titre de l'œuvre, il présente ironiquement sa source en s'adressant directement au narrataire, tel un conteur qui répondrait à son auditoire :

Oui, c'est bien la fameuse histoire du vaillant petit tailleur telle que l'ont recueillie les frères Grimm en 1812 dans leur première anthologie de ces contes et récits populaires parfaitement ineptes qu'ils tenaient pour la plupart de la vieille servante de leur ami le pharmacien Wild, bavarde et puérile grand-mère, radoteuse autant que l'Ancien Monde dans le Nouveau, prénommée Marie, mais aussi des veuves oisives du village de Kassel, Dorothea Viehmann et les sœurs Hassenpflug, pour ne

²³⁷ Les références à *Don Quichotte*, qui mettent en jeu le rapport qu'entretient le roman avec le conte, seront analysées plus en profondeur dans le troisième chapitre, qui porte précisément sur la question générique.

²³⁸ Le narrateur-auteur note par exemple les influences du roman anglais du XVIII^e siècle dans son œuvre (*VPT*, p. 112), renvoyant probablement à *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, où les digressions abondent aussi.

citer que ces trois hystériques, et d'autres sources encore, plus ou moins complémentaires ou contradictoires. (VPT, p. 7)

On remarque que les groupes adjectivaux dépréciatifs abondent dans cet incipit : « parfaitement ineptes », « bavarde et puérile », « radoteuse », « hystériques », « plus ou moins [...] contradictoires ». Après ce commentaire métatextuel qui présente défavorablement la matière même dont il tire son récit (l'hypotexte, donc), le narrateur insiste sur la lourde « responsabilité » qui lui revient :

Je n'invente rien cette fois. J'hérite d'un vieux songe. J'en suis encombré. C'est à moi qu'incombe la responsabilité de revendiquer l'œuvre collective et de la signer. L'heure est venue de congédier mes collaborateurs de l'ombre. (VPT, p. 8)

Dans ce passage, le narrateur se moque des débats qui ont été suscités par la question de l'originalité et de la paternité des œuvres dans l'histoire littéraire.

Rappelons qu'au XVIII^e siècle, le genre du roman se trouve dans une situation paradoxale. Même s'il connaît un succès grandissant, il est accusé de corrompre les mœurs ; il est « frappé de censure [et] recourt à des formes subreptices, par l'apparence des mémoires (*La vie de Marianne*, 1731-41) ou par l'épistolaire alors à son apogée (ainsi Restif, Laclos, etc.)²³⁹. » C'est surtout son caractère fictionnel²⁴⁰ qui a, depuis ses débuts, été décrié et tenu pour suspect. Certains écrivains, comme Rousseau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), ou encore Laclos dans les *Liaisons Dangereuses. Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* (1782), prétendent publier des lettres trouvées, niant ainsi être l'« auteur » de leur œuvre. Au contraire, le narrateur-auteur de Chevillard se prévaut allègrement de ce titre, voulant afficher clairement *Le Vaillant Petit Tailleur* dans sa bibliographie (VPT, p. 18-19). En un sens, il inverse le *topos* des manuscrits trouvés, présent dans plusieurs romans du XVIII^e siècle et par lequel les auteurs se dédouaient de leur

²³⁹ Alain Vaillant, « Roman », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 546.

²⁴⁰ « [A]u long de l'histoire du roman, la question de la fiction a été obsédante : ainsi notamment Don Quichotte en dénonce les illusions. Jacques le fataliste montre le jeu du pacte narratif, le roman épistolaire se donne comme un document vrai... » (Alain Vaillant, « Roman », art. cité, p. 547.)

autorité, en clamant la paternité d'une « œuvre collective » dont il a hérité, sur laquelle nul n'a autorité.

Le narrateur-auteur s'excuse également d'avance de la déception causée à son potentiel lectorat qui, sans doute, « aurait préféré lire une nouvelle œuvre aussi originale que [s]es précédents livres » (VPT, p. 10) et qui devra « se résoudre à lire cette histoire, la concurrence ne proposant pas d'alternative digne de considération » (VPT, p. 10). La dimension hypertextuelle de l'œuvre est donc fortement soulignée, en posant dès le départ une tension entre l'originalité et la variation. La posture du narrateur-auteur est d'emblée hautement ironique et paradoxale, puisqu'il choisit de reprendre un conte qu'il juge par ailleurs inepte, et qu'il cherche à modifier à un point tel qu'il pourra en clamer l'autorité. Pourquoi choisir ce conte, dès lors ? La question se pose d'autant plus que la justification de son choix semble tout à fait aléatoire, et qu'il propose même dès le départ de procéder plutôt à la réécriture d'un autre conte :

J'aurais d'ailleurs aussi bien pu en choisir un autre, *Les Musiciens de Brême*, *L'Alouette chanteuse et sauteuse*, *Le Diable et sa grand-mère*, *Doubleuil et ses sœurs*, parmi tous les contes portés à notre connaissance par Grimm et Grimm, infatigables collecteurs fixant scrupuleusement sur le papier comme sur un miroir les récits des veuves chevrotantes [...] ou pourquoi pas encore *Hans-mon-hérisson*, histoire pathétique d'un riche paysan et de sa femme [...] qui demeuraient sans descendance (VPT, p. 12).

Passant en revue une partie de la production des transcriptions des frères Grimm, le narrateur se ravise et revient à son projet de départ, marqué dès le commencement par la digression. Il s'engage alors à commencer la transposition du conte du « Vaillant Petit Tailleur ». Mais le lecteur, sceptique devant tous ces préambules et énumérations de références, peut se demander s'il finira par s'y lancer vraiment, ou si d'autres histoires ne prendront pas le pas sur celle qui a été annoncée. L'étalement d'intertextes est exemplaire de la pratique de Chevillard, comme on peut le voir dans ses autres romans, notamment *Démolir Nisard*²⁴¹.

²⁴¹ Voir Barbara Havercroft et Pascal Riendeau, « Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même », *Roman 20-50*, n° 46 (Éric Chevillard), 2008, p. 77-90 : « *Démolir Nisard* constitue sans doute le roman de Chevillard dans lequel l'intertextualité joue le rôle le plus important. À l'opposé de certains romans antérieurs de l'auteur (*La Nébuleuse du Crabe* ou *Un fantôme*, par exemple) dont

Ici, le Tailleur risque de se faire écraser sous la lourde « bibliothèque » que le narrateur-auteur menace faire basculer, avant même de se lancer dans son projet.

Les premières références convoquées par le narrateur-auteur sont les principaux « concurrents » du Petit Tailleur, à savoir les autres protagonistes grimmiens. Le narrateur-auteur ne se gêne aucunement pour reprocher, dans un commentaire métatextuel, le manque d'innovation dans les contes en général, qui réemploient sans cesse les mêmes éléments et objets en les réarrangeant différemment²⁴² (*VPT*, p. 135). Suivant cette logique, les héros des contes peuvent se substituer l'un à l'autre sans que cela soit dommageable pour la cohérence et la fidélité du récit à la version originale de l'histoire, puisqu'ils se ressemblent tous²⁴³. Le narrateur-auteur du roman tente donc non seulement de réécrire le conte de « Hans-mon-Hérisson » au lieu de celui du Petit Tailleur, mais il propose en cours de route de remplacer le Tailleur par le Petit Poucet de Charles Perrault : « les deux personnages sont également menus et frêles, ils ont la même allure, mon lecteur n'y verra que du feu » (*VPT*, p. 182).

Le narrateur avait par ailleurs préparé cette assimilation des deux héros par une allusion au « Petit Poucet », lorsqu'il notait que le Tailleur se penchait pour « ramasser et fourrer dans sa poche des petits cailloux blancs curieusement semés par la main du hasard à intervalles réguliers » (*VPT*, p. 133), comme si le Petit Poucet s'était trouvé dans la même forêt que le Petit Tailleur. Il n'est donc pas étonnant qu'il puise de nouveau à ce conte pour mystifier son lecteur en faisant mine de « capturer » le petit homme par cette interpellation intertextuelle, aussitôt devenue transfictionnelle, amenant le Petit Poucet dans une autre fiction :

la logique narrative et l'univers dérisoire en font des systèmes hermétiques, *Démolir Nisard* accueille volontiers de très nombreux textes et les intègre à un ensemble à la fois narratif et critique. » (p. 79)

²⁴² « Il semblerait que l'imagination populaire après l'effort fourni pour enfanter un géant n'ait guère plus de force qu'une jeune accouchée, juste celle en fait de se hisser sur un coude pour regarder par la fenêtre : voici un arbre, un oiseau, plus loin des pierres sur le chemin, ça fera l'affaire : elle invente ses histoires à partir de ces éléments, elle les combine naïvement. » (*VPT*, p. 135)

²⁴³ Vladimir Propp le soulignait d'ailleurs bien avant Chevillard dans *Morphologie du conte* : « un personnage en remplace facilement un autre. » (Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 [1928], p. 106.)

or j'ai si habilement joué mon coup, si vivement opéré cette substitution que le Petit Poucet lui-même est pris de court. Il n'a pas semé de cailloux blancs sur son chemin. Il se retourne : la forêt sombre s'est refermée sur lui. Je le tiens. (VPT, p. 182)

En fictionnalisant la transgression de la frontière fictionnelle qui a amené le Petit Poucet dans le conte du « Vaillant Petit Tailleur », le roman donne à voir les possibilités des opérations de transformation de l'hypotexte grâce à l'intégration et le déploiement des références intertextuelles.

Poursuivant ces transformations, le narrateur-auteur propose même une réécriture moderne du « Petit Poucet », actualisant le contexte pour le remettre au goût du jour :

La scène se passerait aujourd'hui dans un grand magasin. Une vendeuse enfin calme le braillard avec un bonbon et diffuse une annonce : « Un petit garçon vêtu de haillons dégoûtants attend son horrible marâtre à l'accueil. » C'est une ogresse qui le réclame et l'enfouit dans son cabas au milieu des pommes de terre et des poireaux, tout est bien qui finit bien, la soupe est faite. (VPT, p. 183)

Le narrateur-auteur commente ensuite sa propre reprise et la compare à la version des Grimm, intitulée « Tom Pouce », dont les transformations éloigneraient davantage le lecteur de l'hypotexte perraultien :

Certes, j'ai pris quelques libertés avec l'histoire [du Petit Poucet] telle que nous l'a rapportée Charles Perrault, mais bien insignifiantes comparées à celles que s'autorisent les frères Grimm qui ont de surcroît le toupet de la rebaptiser *Tom Pouce*, comme si le titre original les consternait. Leur version commence à la manière de *Hans-mon-Hérisson* et peut-être faut-il incriminer plutôt sur ce point la mémoire vacillante ou confuse de leurs cacochymes amies. (VPT, p. 183)

Pour faire suite à ces interventions virulentes sur le manque d'originalité des frères Grimm, le narrateur-auteur entreprend de réécrire lui-même « Tom Pouce », en incorporant dans sa nouvelle version plusieurs réflexions métatextuelles qui comparent les versions précédentes du conte :

Un paysan et sa femme se désolent donc de n'avoir pas d'enfant – ceux de Perrault en étaient encombrés, voici déjà une première pierre dans son jardin à défaut de petits cailloux : comment peut-on se plaindre d'avoir trop d'enfants ? semble dire Grimm (VPT, p. 183).

En confrontant la multiplicité et la variété des versions du conte, le narrateur-auteur rappelle, en un certain sens, l'« autorité » qui leur fait défaut. De leur transmission orale par des conteurs à leur passage à l'écrit, sous la plume de Perrault ou des frères Grimm revisitant le folklore, les contaminations intertextuelles et les contradictions qui s'accumulent dans ces versions sont parodiées par celui qui veut en devenir le véritable auteur. Ce faisant, il ne se gêne pas non plus pour prendre en défaut l'« insouciance narrative » (VPT, p. 189) dont les « transcripteurs » qui l'ont précédé ont fait preuve, ainsi que la moralité redondante et datée des contes, « ennuyeuses paraboles que l'on croirait filtrées par la barbe du Christ, où le méchant toujours est puni et le bon garçon récompensé » (VPT, p. 193). La reprise de la formule consacrée, « *Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* » (VPT, p. 9 ; l'auteur souligne), est, au même titre, expédiée.

Étant donné tous les problèmes qu'il a relevés dans le conte, qui souffre de ses origines populaires et de ses personnages facilement interchangeable, le narrateur-auteur de Chevillard propose « de saboter imperceptiblement leur machinerie implacable, d'en tordre un peu les rails et les axes, de voiler quelques-uns de ces engrenages pour former plutôt que de dociles exécutants des hommes libres et fiers et des foules révolutionnaires. » (VPT, p. 193-194). Ce passage métatextuel, qui oppose très ironiquement le caractère archétypal des héros de conte à la liberté présumée des héros romanesques modernes, évoque tout aussi ironiquement le projet du livre lui-même, à savoir reprendre un conte, le reproduire et le déconstruire de l'intérieur à la fois, pour parler avant tout de la « révolution » de son auteur. Il suffirait peut-être, selon celui-ci, d'ajouter une simple « apostrophe dans le texte fidèlement retranscrit » pour qu'il se contredise, et de là en changer le message (VPT, p. 194). Cependant, outre cette réflexion borgésienne, le narrateur-auteur ne se contente pas d'ajouter une simple apostrophe à ces contes ni de les enchâsser et de les hybrider dans la trame narrative de sa propre aventure scripturale. Dans ces « mille et une » variations par lesquelles il tente de transformer le Petit Tailleur en personnage de roman, il vient introduire plusieurs références littéraires : celles-ci informent le lecteur sur sa conception du genre romanesque, propice à se dénoncer et à réfléchir sur lui-même.

1.4.3 L'étalage des références littéraires, de l'antiroman à l'épopée

Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, l'œuvre des Grimm et les réflexions métatextuelles sur le genre du conte sont accompagnées d'un important discours autoréférentiel sur les influences en littérature. En effet, le narrateur-auteur insiste lui-même sur l'intertextualité à l'œuvre dans son écriture :

En dépit d'une référence explicite à tel chef-d'œuvre espagnol [*Don Quichotte*] du XVII^e siècle, tout ce passage évoque plutôt le roman anglais du XVIII^e siècle, ce qui constitue une façon bien originale de piller la littérature germanique du XIX^e siècle pour un écrivain français du XXI^e siècle, convenons-en. (*VPT*, p. 112)

Ce commentaire met en abyme la construction intertextuelle et hypertextuelle du roman et il évoque l'effet composite et anachronique qui en découle. Il rend visible le chassé-croisé intertextuel, où les phénomènes d'échanges et d'emprunts littéraires établissent rapidement et de manière exponentielle des dialogues métissés et inattendus, sur les plans tant culturel qu'esthétique ou générique.

Afin de montrer comment ces dialogues inédits se tissent, je m'attarderai aux œuvres littéraires citées, évoquées et pillées par le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*. Rappelons que celui-ci désire faire du conte le « texte fondateur [d'une] épopée appelée à se déployer comme un songe infini dans l'imaginaire individuel et collectif » (*VPT*, p. 19). Pour ce faire, il rappelle non seulement au lecteur les origines du conte, mais lui présente aussi sa conception du genre romanesque, dans lequel il entend s'inscrire lui-même en prenant la plume. L'intégration dans son discours des grands titres de la littérature, autrement dit, le dévoilement métatextuel par le narrateur-auteur de ses procédés intertextuels et hypertextuels, semble participer de son entreprise de transformation du « Vaillant Petit Tailleur » en une aventure toute « romanesque ». Cette aventure est donc truffée d'allusions implicites, de renvois à peine voilés à des jalons importants dans l'histoire littéraire, avec une prédilection pour les œuvres ironiques qui dénoncent les illusions romanesques et celles qui versent dans la parodie.

Lorsque vient le temps de rapporter le départ du héros vers l'aventure, le narrateur-auteur émet les questionnements suivants, auxquels il ne répond pas : « Quelle direction prendre ? Partir à droite ? Partir à gauche ? Quelle importance, quand il s'agit de découvrir le vaste monde ? » (VPT, p. 52) Ce passage rappelle la suite d'interrogations irrésolues dans le célèbre incipit de *Jacques le fataliste et son maître* (1796) de Diderot :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va²⁴⁴?

En demeurant évasif et en prétextant l'inutilité de telles indications, le narrateur de *Jacques le fataliste* sabote d'emblée les conventions romanesques traditionnelles, qui commanderaient que le roman débute par une scène donnant au lecteur les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue et des personnages²⁴⁵. L'ironie de cet « auteur-narrateur venant parasiter en permanence son propre roman²⁴⁶ » n'est pas sans rappeler celle du narrateur de Chevillard et les multiples digressions qu'elle entraîne. En adressant un clin d'œil à cet antiroman²⁴⁷ qu'est *Jacques le fataliste*, qui se voulait « une réflexion théorique et critique sur le genre romanesque²⁴⁸ » et qui recourait aussi aux diverses pratiques de l'intertextualité, le roman de Chevillard s'inscrit à sa suite et revendique cette filiation. Dans *Jacques le fataliste*, comme l'ont souligné plusieurs spécialistes, Diderot revendique en effet ses sources et inscrit son œuvre dans le courant parodique de la tradition romanesque : il exhibe ces procédés par l'emprunt du modèle quichottien et celui du roman picaresque, il cite

²⁴⁴ Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 1997, p. 41.

²⁴⁵ Voir l'ouvrage d'Andréa Del Lungo, *L'incipit romanesque* (Paris, Seuil, 2003, voir particulièrement le chapitre « Fonctions et typologie », p. 153-175), notamment sur la fonction informative de l'incipit.

²⁴⁶ Barbara K.-Toumarkine, « Présentation », dans Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 23.

²⁴⁷ « Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable. » (Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 51-52.) Barbara K.-Toumarkine rappelle que, bien que « *Jacques le fataliste* a[it] pu être qualifié d'anti-roman, dans la mesure où on s'y emploie constamment à déjouer et à ridiculiser les conventions romanesques », cela ne doit pas faire oublier que l'œuvre « se présente simultanément comme une somme romanesque. » Que ce soit par des procédés parodiques, des formules ironiques, des digressions, l'enchâssement des récits, des adresses au lecteur ou le mélange des genres et des registres, Diderot « met à mal le roman tout en le célébrant constamment » – tout comme le fait Chevillard. (Barbara K.-Toumarkine, « Présentation », dans Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 31 et p. 19.)

²⁴⁸ « Dossier », dans Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 308.

et renvoie au roman anglais *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, en plus de renouer avec l'esprit de Rabelais en lui rendant hommage²⁴⁹. Comme nous le verrons, ces références sont présentes dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, qui s'inscrit à la suite de *Jacques le fataliste* en redéployant le même réseau intertextuel : le narrateur-auteur de Chevillard partage avec Diderot cette « conception de la littérature, qui s'incarne, de Rabelais à Sterne, dans tout une lignée d'écrivains pour qui l'imitation s'accompagne nécessairement de plaisir ludique²⁵⁰ ».

Ainsi, l'exagération comique présente dans le roman de Chevillard, particulièrement visible dans sa description des premiers opposants gigantesques du Tailleur, peut être mise en parallèle avec les écrits de François Rabelais, qui a consacré une partie de son œuvre aux géants Gargantua et Pantagruel. Le lecteur ne peut manquer de faire des rapprochements entre *Le Vaillant Petit Tailleur* et l'œuvre rabelaisienne dans ce pied de nez que le narrateur-auteur lui décoche, faisant mine de l'ignorer en déclarant :

La plupart des géants ont aujourd'hui disparu mais, à l'époque où s'enlise cette histoire, leur population ne cessait de croître assez inexplicablement, d'ailleurs, puisque nul auteur n'atteste l'existence de géantes – vivaient-elles terrées au fond de grottes obscures ? – ni ne signale la présence parmi eux de petits géants en bas âge. (*VPT*, p. 66)

C'est là une façon superbe de renvoyer le lecteur, en feignant de ne pas le faire, au chapitre premier de *La vie très horripilante du grand Gargantua, père de Pantagruel*, où un tel projet explicatif et généalogique est annoncé (« vous entendrez plus au long comment les géants naquirent en ce monde²⁵¹ »), et au chapitre trois racontant « [c]omment Gargantua fut onze mois porté dans le ventre de sa mère²⁵² ». Par ailleurs, dès la page suivante, le narrateur-auteur de Chevillard réhabilite l'œuvre qu'il avait occultée de l'histoire de la littérature, en faisant référence au personnage de Panurge, l'ami de Pantagruel :

Cette énigme devra être résolue si l'on souhaite vraiment aujourd'hui réintroduire le géant dans les montagnes comme on l'a fait déjà de l'ours et du loup – et pourquoi

²⁴⁹ Voir le « Dossier » sur l'œuvre, présenté à la fin de *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 307-318.

²⁵⁰ Barbara K.-Toumarkine, « Présentation », dans Denis Diderot, *Jacques le fataliste*, ouvr. cité, p. 33.

²⁵¹ Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, Verviers, Bibliothèque Marabout, 1962, p. 21.

²⁵² Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, ouvr. cité, p. 27.

ne pas y bâtir aussi un petit chalet pour Panurge ? demandaient les berger excédés (VPT, p. 66-67).

C'est donc qu'il est familier de l'œuvre de l'humaniste ou, du moins, les bergers qui craignent pour leurs moutons le sont-ils. Nous pouvons également remarquer les influences de la prose rabelaisienne²⁵³ dans l'écriture de Chevillard lorsque vient le temps pour le narrateur-auteur d'introduire et de décrire les deux géants rencontrés par le Tailleur :

Tels sont leurs pieds qu'ils parcourent le monde de long en large sans faire un pas. L'étau de leurs cuisses refermé sur l'éléphant, celui-ci jaillit d'un bloc par sa trompe. Qu'ils posent un genou à terre devant le roi, et voici son royaume anéanti.

[...]

Si longs sont leurs bras qu'ils se confectionnent sans bouger une omelette d'œufs de pingouins aux dattes pour leur petit déjeuner. (VPT, p. 133-134)

L'exagération du narrateur-auteur sur la taille des géants se rapproche, par sa tonalité et les thématiques évoquées, de la description du gigantisme de Pantagruel chez Rabelais :

c'était chose difficile à croire comme [Pantagruel] crût en corps et en force en peu de temps. Et Hercule n'était rien, qui étant au berceau tua les deux serpents, car les dits serpents étaient bien petits et fragiles ; mais Pantagruel, étant encore au berceau, fit des cas bien épouvantables.

Je laisse ici à dire comment, à chacun de ses repas, il buvait le lait de quatre mille six cents vaches, et comment, pour lui faire un poëlon à cuire sa bouillie, furent occupés tous les poëliers de Saumur en Anjou, de Villedieu en Normandie, de Bramont en Lorraine ; et on lui baillait la dite bouillie en un grand timbre²⁵⁴ qui est encore à présent à Bourges, près du palais ; mais les dents lui étaient déjà tant crues et fortes devenues qu'il en rompit un grand morceau du dit timbre, comme très bien il apparaît²⁵⁵.

²⁵³ Paul Delarue note à propos du style de Rabelais : « Cette œuvre complexe, touffue, bouillonnante, charrie une masse de documents folkloriques dont l'inventaire détaillé n'a pas encore été fait méthodiquement : vocabulaire des parlers techniques et provinciaux, proverbes, titres, vers détachés et refrains de chansons populaires au milieu d'une prose qui souvent rappelle le style oral des conteurs, liste de jeux, de chants et de danses, contes dont certains appartiennent à une tradition semi-littéraire, et dont les autres sont puisés directement dans le répertoire traditionnel exclusivement oral » (Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 16).

²⁵⁴ Un timbre est une « cloche sans battant » selon le dictionnaire *Littre* [En ligne], URL : <https://www.littre.org/definition/timbre>.

²⁵⁵ Rabelais, « De l'enfance de Pantagruel », *Gargantua et Pantagruel*, ouvr. cité, p. 288.

Le narrateur-auteur de Chevillard semble s'inspirer de cette représentation comique et grandiloquente de la taille et de l'appétit des géants dans son roman, en rendant ses personnages difficilement « concevables » pour le lecteur²⁵⁶ :

Puis se dressent les deux plus hautes et larges tours que votre imagination pourra concevoir, dont votre esprit mathématique multipliera alors les dimensions par huit. (VPT, p. 134)

De Diderot à Rabelais en passant par Cervantès, Chevillard remonte plus en amont dans l'histoire de la littérature par une allusion ironique à son œuvre fondatrice, l'épopée homérique²⁵⁷, dans les passages où il traite des mouches. Il pratique d'abord un certain détournement du style épique dans la présentation des mouches :

arriv[a]nt de partout, des nuées, un vol noir, il en éclôt dans l'air spontanément, par l'odeur alléchante, celles qui tombaient en poussière sous les meubles reprennent vie et s'extraient par le haut de la spirale mortelle où s'était pris leur vol et qui inexorablement les enfonçaient dans le sol, ressuscitées affamées comme si la faim ne cessait de croître dans les ventres creux quelles que soient les contingences de vie et de mort, ayant ses propres lois et son propre régime dans l'éternité, exigeant de toute façon d'être rassasiée. (VPT, p. 41)

Après cette entrée en scène héroïque, les mouches reviennent parasiter le roman, affirme le narrateur-auteur en faisant allusion à Homère, « à la manière des Grecs devant Troie » (VPT, p. 250). Malgré sa haine des dites mouches, il insiste sur leurs exploits :

les mouches seraient justifiées de [s']enorgueillir tout autant [du titre de gloire] puisqu'elles font en cette occasion figures d'adversaires redoutables : celui qui les vainc, fût-il un modeste tailleur, ne peut-il point rêver dès lors à un destin de roi ? (VPT, p. 244)

²⁵⁶ Il indique également que ces géants « sont plus gigantesques encore et démesurés que celui qui occupait pourtant à lui seul tout le chapitre deuxième. » (VPT, p. 133). Il joue ainsi sur les différents niveaux de représentation, en renvoyant la taille chimérique des géants à leur déploiement textuel dans l'espace matériel du livre.

²⁵⁷ Rappelons que l'épopée « est un des plus prestigieux genres littéraires dans la tradition classique : selon les règles formulées par la *Poétique* d'Aristote, elle est faite du récit dans le "style soutenu" des exploits de héros (princes et dieux), notamment d'exploits guerriers, et elle inclut l'intervention de puissances surnaturelles, donc le merveilleux. Le sens s'est modifié et l'identité du genre s'est transformée lorsque, au cours du XVIII^e [siècle], les théories prérromantiques en ont fait le poème caractéristique d'une civilisation ou d'une nation primitives. » (Christopher Lucken, « Épopée », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire de la littérature*, ouvr. cité, p. 197.)

Il se demande si ce ne sont pas elles les « vraies héroïnes [du] récit, celles par qui tout a commencé » (VPT, p. 249), celles « qui ont rendu possible cette odyssee » (VPT, p. 249).

Ces passages où se croisent le conte grimmien et la littérature grecque ancienne rappellent le texte de Lucien de Samosate intitulé « L'éloge de la mouche²⁵⁸ », un éloge paradoxal²⁵⁹, qui renvoie lui-même à des passages de *L'Iliade*. Par exemple, l'extrait suivant démontre la « vaillance » des mouches en recourant à Homère :

À l'égard de sa force et de son courage, ce n'est point à moi qu'il appartient d'en parler, c'est au plus sublime des poètes, à Homère. Ce poète, voulant faire l'éloge d'un de ses plus grands héros, au lieu de le comparer à un lion, à une panthère, ou à un sanglier, met son intrépidité et la constance de ses efforts en parallèle avec l'audace de la mouche, et il ne dit pas qu'elle a de la jactance, mais de la vaillance. C'est en vain, ajoute-t-il, qu'on la repousse, elle n'abandonne pas sa proie, mais elle revient à sa morsure. Il aime tant la mouche, il se plaît si fort à la louer, qu'il n'en parle pas seulement une fois ni en quelques mots, mais qu'il en rehausse souvent la beauté de ses vers. Tantôt il en représente un essaim qui vole autour d'un vase plein de lait ; ailleurs, lorsqu'il nous peint Minerve détournant la flèche qui allait frapper Ménélas à un endroit mortel, comme une mère qui veille sur son enfant endormi, il a soin de faire entrer la mouche dans cette comparaison. Enfin, il décore les mouches de l'épithète la plus honorable, il les appelle *serrées en bataillons* et donne le nom de *nations* à leurs essaims²⁶⁰.

Même si ses nombreuses digressions sur les mouches accentuent davantage leurs caractéristiques négatives, le narrateur-auteur accorde tout de même à ces insectes une place de choix, elles qui sont « présentes autour de [lui] d'un bout à l'autre de [s]a narration » (VPT, p. 265). En parodiant la veine épique pour relever leur qualité d'opposantes, c'est en fait sa propre image qu'il redore : lui, le Vaillant Auteur qui vient à bout de ces mouches tout droit sorties des poèmes homériques. Le narrateur-auteur taille ainsi sa place parmi les grands, de Rabelais à Diderot, en revenant aux sources antiques, rattachant le conte qu'il réécrit à plusieurs récits d'origines variées, et notamment au récit fondateur même de la littérature,

²⁵⁸ Lucien de Samosate, « LVII. Éloge de la mouche », *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, trad. d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912, t.2, disponible sur Gallica [En ligne], URL : gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80046x/f276.item.r=mouche.zoom.

²⁵⁹ L'éloge paradoxal consiste à louer une chose qui est habituellement jugée comme étant triviale ou méprisée par la *doxa*.

²⁶⁰ Lucien de Samosate, « LVII. Éloge de la mouche », *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 268-269.

récit originel s'il en est un. Il en ressort un réseau intertextuel hétéroclite et anachronique, qui n'est pas sans rappeler celui que nous avons relevé dans *Javotte* de Simon Boulerice. Si, chez Boulerice, le caractère composite et anachronique des références met en relief la confusion et l'ambiguïté identitaires de l'héroïne, il dévoile chez Chevillard, outre l'érudition de son narrateur-auteur, l'ambiguïté de l'appartenance temporelle et historique du texte, qui cherche à marquer autant sa nouveauté que sa redondance.

1.4.4 La *Psychanalyse des contes de fées* capturée par la fiction

Le narrateur-auteur transgresse également les niveaux de représentation en référant à des ouvrages non fictionnels pour les faire basculer dans le roman. En effet, il fictionnalise certaines références théoriques et critiques en les incorporant dans le conte qu'il revisite. Par exemple, dans la réécriture de la scène de la bataille entre les deux géants, se retrouve une référence à l'essai de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, livre qui est utilisé par les colosses comme s'il s'agissait d'un ouvrage de symbolique et d'interprétation pour découvrir le sens caché de leurs rêves (VPT, p. 138-139). Les personnages du conte se proposent d'y jeter un œil afin de trouver des réponses à leurs questionnements :

Finie, la sieste. Ouvrons donc comme promis *Psychanalyse des contes de fées*. *De nos jours, les adultes se servent de concepts tels que le ça, le moi, le surmoi, et d'un idéal du moi pour séparer leurs expériences internes et avoir plus de prise sur elles. Malheureusement, en procédant ainsi, ils ont perdu quelque chose qui fait partie intégrante des contes de fées : le sentiment que ces extériorisations sont des fictions qui ne servent qu'à trier et comprendre les processus mentaux. Quand l'humble artisan du conte des frères Grimm, Le hardi petit tailleur, s'arrange pour vaincre deux énormes géants en les amenant à se battre l'un contre l'autre, n'agit-il pas comme le fait le faible moi en opposant le ça et le surmoi, ce qui lui permet, en neutralisant leurs énergies opposées, d'obtenir la maîtrise rationnelle de ces deux forces irrationnelles*, écrit Bruno Bettelheim, en attendant, c'est l'empoignade. [...] Le poing de Ça vise la mâchoire de Surmoi. Le genou de Surmoi vise le bas-ventre de Ça²⁶¹. (VPT, p. 140)

²⁶¹ Notons que la citation, reprise assez fidèlement, se retrouve aux pages 118 et 119 de *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim. Toutefois, le passage a été quelque peu retravaillé : les deux premières phrases

Le livre de Bettelheim est ainsi capturé par la fiction de Chevillard : les géants peuvent avoir accès aux commentaires analytiques qu'ils ont fait naître dans le monde empirique (extradiégétique). Toutefois, les géants, qui incarnent les concepts freudiens du ça, du moi et du surmoi, préféreront se battre plutôt que d'analyser leurs pulsions. La citation intégrée dans le roman y devient un prétexte pour parodier l'hypothèse (la lecture) psychanalytique que tire Bettelheim du conte, comme fiction « ne serv[a]nt qu'à trier et comprendre les processus mentaux²⁶². » (VPT, p. 140)

L'intertextualité circule donc en tous sens dans l'œuvre, l'ouvrant à la fois sur une bibliothèque des plus fournies et ouvrant la fiction en train de s'écrire (celle de la nouvelle version du « Vaillant Petit Tailleur ») sur le monde empirique, c'est-à-dire sur le « réel » du narrateur-auteur, qui devient une fiction de plus dans ce livre-miroir « réformant » (VPT, p. 179).

1.4.5 « Comme vous l'avez lu chez d'autres »

En somme, on peut lire *Le Vaillant Petit Tailleur* comme un plaidoyer pour les emprunts textuels et les renvois divers à la production littéraire. En témoignent les multiples références et allusions aux romans, aux contes et aux mythes que l'on y retrouve, que celles-ci s'inscrivent de manière plus significative dans l'œuvre ou qu'elles soient ponctuelles, comme les mentions de Blanche-Neige²⁶³, de La Belle au bois dormant²⁶⁴, des *Fables* de la

figurent dans le corps du texte, et la dernière partie est un extrait de la note de bas de page qui l'accompagne. De plus, Chevillard remplace le mot « masse » rationnelle, par « maîtrise » rationnelle. Cette correction mineure du texte est peut-être apportée dans un souci de clarté ou de simplification.

²⁶² Passage cité provenant de l'essai de Bettelheim. (Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 119.)

²⁶³ « *Sept d'un coup !* Bel exploit ! pensais-je, et je me moquais : c'est aussi le score de Blanche Neige ! » (VPT, p. 233)

²⁶⁴ « Un paresseux s'y suspend à la renverse par les ongles des pieds et des mains. Et voilà le plus spectaculaire : il s'assoupit. Je ne dis que ce qui est. Il n'y a pas d'autre belle au bois dormant. » (VPT, p. 198)

La Fontaine²⁶⁵ ou du roman *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe²⁶⁶. En plus de rappeler que le phénomène d'emprunt est constitutif de la littérarité, la pratique de l'intertextualité comme « mémoire de la littérature », pour reprendre l'expression de Samoyault, permet également au narrateur-auteur de se dédouaner de la responsabilité d'écrire certaines scènes, telle celle du banquet final. Le lecteur est invité à piger dans d'autres textes pour compléter le récit, comme si les textes pouvaient se remplacer, se compléter, et surtout « s'alimenter » les uns les autres :

Le lecteur m'épargnera un travail bien ingrat en acceptant de se remémorer ici toutes les pages de franches ripailles qu'il a lues chez d'autres. [...] On chante et on s'apostrophe joyeusement, le vin déborde des coupes, comme vous l'avez lu chez d'autres (VPT, p. 247)²⁶⁷.

Pour réécrire le conte des Grimm, *Le Vaillant Petit Tailleur* pige ainsi allégrement parmi divers styles et genres, empruntant même parfois les formes de l'énigme (VPT, p. 58), de la chanson (VPT, p. 82-84), des aphorismes et de la définition encyclopédique (VPT, p. 56). Le narrateur-auteur se rapproche ainsi des auteurs qu'il cite, qui se plaisent eux aussi à exposer les conventions romanesques, avec lesquelles ils jouent, que ce soit par l'hybridation des différents genres ou l'utilisation d'un style foisonnant et des digressions. L'interpellation et l'étalage intertextuels, qui passent surtout par des références aux romans parodiques (Rabelais, Cervantès) ou qui relèvent d'un « contrecourant ironique²⁶⁸ » (Diderot, Sterne), souvent considérés comme des antiromans²⁶⁹, mettent en place une réflexion sur les genres du roman et du conte, comme si le narrateur-auteur « s'invent[ait] un canon pour mieux s'en

²⁶⁵ « Il a connu Jean de La Fontaine. Pissait dru. » (VPT, p. 198) « Chétif bombant le torse devant les bovins enflera si bien qu'il crèvera, cette histoire-là aussi, on en connaît la fin. » (VPT, p. 209)

²⁶⁶ « Le ciel était de plomb sur vos têtes, Grimm, Grimm, et le sol sous vos pieds gluant des pleurs morveux du jeune Werther. » (VPT, p. 215)

²⁶⁷ On imagine facilement qu'il puisse faire allusion aux « ripailles » et à l'éloge du vin chez Rabelais, qui, notons-le, a la même facilité de renvoyer son lecteur ailleurs pour s'épargner la narration de certaines scènes : « Je trouve chez les anciens historiens et poètes que plusieurs sont nés en ce monde de façon bien étrange qui seraient trop longues à raconter, lisez le septième livre de Pline si vous en avez le loisir. » (Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, ouvr. cité, p. 288.)

²⁶⁸ « Du *Roman comique* de Scarron à *Jacques le Fataliste*, de *Tristram Shandy* de Sterne aux *Faux-Monnayeurs*, s'est développé un contrecourant "ironique" dans lequel le roman se dédouble. » (Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, ouvr. cité, p. 7.)

²⁶⁹ Voir Audrey Camus, « Roman et antiroman », art. cité.

émanciper²⁷⁰». Il s'attelle ainsi à une double tâche : revisiter l'histoire romanesque (des romans espagnols, picaresques, anglais, etc.) tout en la faisant basculer dans la réécriture d'un conte, afin d'en devenir le véritable auteur. Son héros peut dès lors se « ceinturer » fièrement à son tour de cette chaîne intertextuelle qui se déploie dans le texte entre les œuvres.

1.5 PRESENCES DU CONTE

Dans ce chapitre, j'ai voulu montrer que *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*, qui sont basés sur la réécriture ou la reprise d'un conte en particulier, se trouvaient immergés dans un vaste et complexe bassin intertextuel. Avant de m'attarder, dans le prochain chapitre, à leur dynamique hypertextuelle, j'ai cherché à mettre en lumière les différentes manières (allusions, références, citations, thématization du plagiat) par lesquelles les romans de mon corpus mettent en co-présence le conte ainsi qu'une variété d'œuvres littéraires. Dans *Les sangs*, par exemple, on retrouve à la fois des citations (explicites) et des allusions (implicites) : les contes envahissent le roman, se présentant en plusieurs « couches » intertextuelles. Ils deviennent de véritables miroirs, transformant l'image des personnages et les rapprochant de leurs reflets *archétypaux*. L'interpellation intertextuelle, qui entraîne la digression dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, ou encore l'éclatement des références de *Javotte* qui fait l'étalage de ses lectures et, par le fait même, des modèles identitaires qu'elle y puise, montrent aussi que le conte n'est pas absorbé passivement par le roman contemporain. Il se trouve placé en constante tension avec d'autres références littéraires : les romans cherchent à souligner le décalage ou la distance temporelle séparant les genres, ou à fictionnaliser une certaine hiérarchie entre les romans et les contes, en comparant leurs histoires et leurs caractéristiques respectives. Ainsi, la cohabitation du conte et du roman prend diverses formes : elle peut être thématisée, comme dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, où le narrateur-auteur confronte les références romanesques et ses commentaires métatextuels avec la

²⁷⁰ C'est l'hypothèse que pose Audrey Camus, qui considère Éric Chevillard comme un « antiromancier contemporain », rappelant qu'en « s'attaquant parodiquement au genre romanesque », il « éclair[e] le rôle que tient l'antiroman dans l'évolution du roman, dont en contrepoint il transmet la mémoire pour l'infléchir. » (Audrey Camus, « Roman et antiroman : Chevillard, Senges, Volodine », art. cité, p. 94-98.)

réécriture du conte des frères Grimm ; elle peut se faire de manière hétérogène, non hiérarchique et anachronique, comme dans *Javotte*, où elle entraîne une confusion identitaire chez le personnage, et comme dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, où elle brouille la situation temporelle et historique de l'œuvre ; elle peut être figurée par le montage des textes comme dans *Les sangs*, où sont imbriqués et renvoyés l'un à l'autre merveilleux et vraisemblance romanesque.

CHAPITRE 2

LA DERIVATION TEXTUELLE DES CONTES DANS LES TRANSPPOSITIONS ROMANESQUES CONTEMPORAINES

2.1 L'HYPertextUALITE ET LA TRANSPPOSITION

En plus de faire allusion ou référence aux contes merveilleux et d'instaurer ainsi avec eux une relation intertextuelle (ou de co-présence textuelle), les romans de mon corpus entretiennent chacune une relation *hypertextuelle* avec un conte en particulier, relation beaucoup plus englobante et structurante puisqu'elle fait du texte entier une dérivation d'un texte antérieur. Le présent chapitre sera consacré à l'inventaire et l'analyse des procédés de dérivation à l'œuvre dans chacun de ces romans.

Les opérations de dérivation textuelle ont été répertoriées et définies par Genette dans *Palimpsestes*, où il s'intéresse plus particulièrement à l'hypertextualité, cette « incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine²⁷¹. » L'hypertextualité renvoie à cette présence souterraine mais structurante d'un texte dans un autre, à l'instar de l'image inaugurale du parchemin gratté et réutilisé conservant les traces successives de ses réécritures.

Dans une démarche inductive, inventoriant un très grand nombre d'exemples, Genette distingue et définit six pratiques hypertextuelles : la parodie, le travestissement, la transposition, le pastiche, la charge et la forgerie. Il divise ces pratiques en deux grandes catégories en fonction de la relation qui unit le texte premier au texte second, selon que cette relation en est une de transformation, modifiant le style mais conservant le sujet, ou d'imitation, imitant le style mais modifiant le sujet. La transformation peut consister, par

²⁷¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 559.

exemple, à transposer l'action d'un texte antérieur dans une autre époque, tel Joyce transposant l'histoire d'Ulysse dans son *Ulysses* (conservation du sujet ou de l'histoire mais modification du style). L'imitation, quant à elle, implique la maîtrise d'un style qu'il s'agit d'imiter et de mettre au service d'une autre histoire ; elle nécessite « la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...] capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques²⁷² ». Genette illustre ce type d'hypertexte en donnant l'exemple de Virgile imitant le style de l'épopée homérique dans l'*Énéide* (imitation du style mais modification du sujet). Les six pratiques hypertextuelles identifiées par Genette se scindent donc en deux grands groupes, la parodie, le travestissement et la transposition étant des opérations de *transformation* (du contenu), et le pastiche, la charge et la forgerie étant des opérations *d'imitation* (du style).

À cette distinction entre deux grandes catégories d'hypertextes, transformationnels et imitatifs, Genette superpose un critère relatif au *régime* du texte, selon que celui-ci est ludique (comme dans la parodie et le pastiche), satirique (comme dans le travestissement et la charge) ou sérieux (comme dans la transposition et la forgerie).

Si *Palimpsestes* porte sur l'ensemble des pratiques hypertextuelles, qui sont toutes définies et exemplifiées par Genette, la moitié de ce volumineux ouvrage est consacré à l'unique pratique de la *transposition*, définie comme une opération de transformation en régime sérieux. Genette voit dans la transposition « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles²⁷³ », non seulement par son « importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent²⁷⁴ », mais aussi par « l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent²⁷⁵ ». Les romans de mon corpus sont tous les trois des transpositions, soit des transformations de conte en régime sérieux ; s'ils comprennent tous, à divers degrés, une dimension parodique, je tenterai de montrer comment ils font en définitive une proposition sérieuse sur la mémoire du conte dans le monde contemporain.

²⁷² Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 14-15.

²⁷³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 291.

²⁷⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 291.

²⁷⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 291.

Genette distingue deux types de procédés de transposition, les premiers d'ordre formel, qui ne touchent qu'« accidentellement » le sens, les seconds d'ordre thématique, lorsque la « transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos²⁷⁶ ».

Du côté des procédés de transposition d'ordre formel, Genette identifie : la traduction ; la versification ; la prosification ; la transmétrisation ; la transtylisation ; la translongation (ou transformation quantitative) par réduction (excision²⁷⁷, concision, condensation) ou par augmentation (extension, expansion, amplification) ; la transmodalisation²⁷⁸ intermodale, qui passe d'un mode à un autre (dramatisation à narrativisation) ; la transmodalisation intramodale²⁷⁹, qui implique des effets de variation du mode narratif (modifications temporelles ou de fréquence, transvocalisation, transfocalisation) et du mode dramatique (dont les exemples sont moins nombreux : suppression ou transformation de certains traits modaux, comme la disparition du chœur, et changements dans la distribution du discours proprement dramatique).

Du côté des procédés de transposition d'ordre thématique, Genette identifie : la transposition diégétique ou transdiégétisation (homodiégétique ou hétérodiégétique) ; la transmotivation (substitution de motif) ; la transvalorisation (transformation axiologique) ; et la transpragmatisation, une pratique corrective²⁸⁰.

Pour terminer ce tour de piste ambitieux de la notion d'hypertextualité, Genette rappelle au lecteur son mérite spécifique (et qui serait tout aussi valable pour l'intertextualité), qui est de « de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens²⁸¹ ». En cela, les pratiques intertextuelles et hypertextuelles dépassent le sens

²⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 293.

²⁷⁷ L'excision peut se faire massivement (amputation), par élagage ou émondage, ou avoir une fonction moralisante ou édifiante (expurgation).

²⁷⁸ La transmodalisation est une modification du mode de représentation (narratif ou dramatique), mais non un changement de genre. (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 395.)

²⁷⁹ Qui est le « changement affectant le fonctionnement interne du mode ». (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 396.)

²⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 442.

²⁸¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 558.

de « bricolage » qu'il leur avait précédemment attribué, en leur conférant un réel pouvoir fécondant de la mémoire, lorsqu'elle passe de la simple commémoration à la recreation.

Récemment, au début des années 2010, Richard Saint-Gelais a « ajout[é] un terme à la panoplie déjà abondante des études littéraires et en particulier de la poétique²⁸² », celui de « transfictionnalité », qu'il définit d'emblée ainsi : « Par “transfictionnalité”, j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel²⁸³. » Afin de prendre en compte la diversité des pratiques de dérivation dans mon corpus et d'envisager le déplacement des éléments diégétiques du conte vers le roman sous l'angle *fictionnel*, je recourrai aux travaux de Richard Saint-Gelais sur la transfictionnalité, laquelle repose sur une « communauté fictionnelle » partagée par plus d'un texte. La transfictionnalité se rapproche donc de certaines relations déjà définies par Genette, notamment l'hypertextualité, puisque, comme l'écrit Saint-Gelais, « les suites et continuations sont à la fois des hypertextes et des transfictions²⁸⁴ ». Ces deux concepts, toutefois, et fondamentalement, « s'attachent à des propriétés, phénomènes et problèmes différents²⁸⁵ » : « [l']hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation *entre textes* », tandis que la transfictionnalité est « une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de *données diégétiques*²⁸⁶. » Autrement dit, la transfictionnalité porte sur le statut et l'évolution des entités fictives qui migrent d'un texte à un autre. Cette lecture ou analyse transfictionnelle, se situant entre les théories de la transtextualité et les théories de la fiction, permet donc de distinguer les motifs diégétiques repris et transformés d'une œuvre à une autre, en s'intéressant aux enjeux et à la répercussion de ces déplacements dans la fiction²⁸⁷,

²⁸² Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 7.

²⁸³ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 7.

²⁸⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 10.

²⁸⁵ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 10.

²⁸⁶ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 10-11 ; je souligne.

²⁸⁷ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 12.

au lieu de les considérer sur le plan de la relation instaurée entre les textes. Elle permet entre autres de traiter des personnages récurrents et des processus de suite et de sériation.

Saint-Gelais s'engage d'abord du côté du statut de la fiction, dont l'idée de transfictionnalité vient ébranler quelques présupposés en faisant sauter la « frontière intimidante entre les textes²⁸⁸ ». Si, pour certains théoriciens, la fiction est bornée par les limites du texte, qui font que les mondes fictifs sont nécessairement incomplets²⁸⁹,

les pratiques transfictionnelles semblent bien lever cet interdit : il est possible – puisque d'innombrables écrivains l'ont fait –, non seulement d'ajouter des données fictives compatibles avec celles du texte original, mais encore d'injecter des données étonnantes, voire « allergènes », et même de « corriger » le premier texte, soit par réinterprétation des faits, soit carrément par modification de ces derniers²⁹⁰.

En venant s'immiscer dans les blancs laissés par d'autres œuvres, les transfictions jouent donc de cette incomplétude. Bien qu'elles ne la résolvent pas, comme le précise Saint-Gelais, car elles amènent d'autres questions, d'autres détails manquants. C'est au lecteur, qui peut accepter ou non les énoncés transfictionnels comme des énoncés qui viennent compléter, corriger ou invalider la fiction originale, de briser cette « clôture » qui isole habituellement les énoncés fictionnels d'un texte pour s'embarquer dans cette « machine à voyager à travers l'intertexte²⁹¹ » qu'est la transfictionnalité.

Dans *Fictions transfuges*, Saint-Gelais distingue quatre grands types d'opérations transfictionnelles.

Premièrement, l'expansion est la relation la plus courante et consiste à prolonger une fiction « sur le plan temporel ou, plus largement, diégétique²⁹² », ce prolongement ayant pour effet de « remettre en question les limites que se fixait l'œuvre originale²⁹³ ». Cet ajout peut

²⁸⁸ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 23.

²⁸⁹ « L'incomplétude de la fiction est tributaire d'un facteur textuel : le fait qu'aucun texte, aussi étendu soit-il, ne parvienne à "couvrir" la fiction qu'il met en place. » (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 62.)

²⁹⁰ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 60-61.

²⁹¹ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 55.

²⁹² Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 71.

²⁹³ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 71.

semer la controverse, surtout s'il s'agit d'une expansion allographe non sollicitée par l'auteur de la fiction originale, pouvant être perçue comme une atteinte à son autorité. Parmi ces continuations, on retrouve : les *prequels*, qui prolongent le récit vers son amont²⁹⁴ ; les *sequels* ou suites, qui le prolongent vers son aval ; les interpolations ou continuations elliptiques²⁹⁵ qui, selon Genette, viennent combler un blanc ou un hiatus dans le récit original ; les expansions parallèles (du genre « Que faisait *x* pendant que *y*...²⁹⁶ ») ; les expansions virtuelles (dans le cas des livres qui se donnent comme « un prolongement fantôme sous forme de bibliothèque en trompe-l'œil²⁹⁷ ») ; les expansions paradoxales (dans le cas d'une dénégation transfictionnelle qui dit l'impossibilité ou la vanité d'une expansion tout en investissant le champ de la transfiction²⁹⁸).

Deuxièmement, la version consiste en la « révision d'une diégèse préexistante²⁹⁹ », donnant une interprétation qui diverge du récit initial et qui tente de se substituer à elle³⁰⁰. Elle peut impliquer un décentrement ou un recentrement des personnages, des réinterprétations, des modifications, des altérations contrefictionnelles, et des corrections de l'histoire, etc. Elle « suppose un espace diégétique commun sur lequel interviennent, chacun de son côté, et de manière convergente ou divergente, les deux récits³⁰¹ » en relation.

Troisièmement, le croisement et l'annexion sont des opérations d'« immixtion de deux univers en principe distincts³⁰² », donc d'au moins deux fictions indépendantes qui sont « conjointes dans un texte subséquent³⁰³ ».

²⁹⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 78.

²⁹⁵ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 84.

²⁹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 243, cité par Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 94.

²⁹⁷ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 112.

²⁹⁸ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 133-138.

²⁹⁹ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 187 ; l'auteur souligne.

³⁰⁰ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 139.

³⁰¹ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 141.

³⁰² Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 188.

³⁰³ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 187.

Quatrièmement, et finalement, Saint-Gelais propose le terme de capture transfictionnelle³⁰⁴ pour parler de « l'absorption, par une fiction, d'une autre fiction³⁰⁵ », ce que Genette appelait « continuation métaleptique », c'est-à-dire que l'œuvre qui est reprise et prolongée est dénoncée dans l'œuvre seconde comme fiction, comme représentation. La capture est un cas particulier de transfictionnalité puisqu'elle admet la préexistence du texte original, « sans que cela menace pour autant l'idée de communauté fictionnelle³⁰⁶ ».

Ces notions établies et définies par Saint-Gelais dans *Fictions transfuges* compléteront la terminologie de Genette, me permettant d'analyser des phénomènes d'ordre fictionnel plus que textuel, notamment dans le roman de *Javotte* où le personnage dit avoir été « catapulté » du conte vers le XXI^e siècle, ainsi que dans mon projet de création, sur lequel je reviendrai dans la conclusion générale.

Pour chacun des romans de mon corpus, je procéderai à l'analyse des opérations de transposition qui, bien qu'elles diffèrent largement, ont en commun de remettre en question les contes d'origine au cœur du projet romanesque : que ce soit par un réinvestissement des enjeux moraux qu'ils soulèvent dans *Les sangs*, par une modernisation des personnages dans *Javotte* ou par une reprise ironique qui décentre son sujet pour parler plutôt d'écriture dans *Le Vaillant Petit Tailleur*.

2.2 LES PROCÉDES DE DERIVATION TEXTUELLE DANS *LES SANGS* : UN NOUVEAU « BARBE BLEUE » AMORAL

Comme je l'ai montré dans le chapitre précédent, l'abondance d'allusions aux contes merveilleux et des citations de l'œuvre de Perrault dans *Les sangs* contribue à la création d'une nouvelle proposition littéraire et romanesque de la figure de Barbe Bleue. La présence

³⁰⁴ Elle peut se retrouver dans « une fiction qui se donne pour plus englobante que celle dont elle dérive, suffisamment [...] pour inclure le texte initial en tant qu'élément de la diégèse, au même titre que n'importe quel objet manipulé par les protagonistes. » (Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 234.)

³⁰⁵ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 232.

³⁰⁶ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 234.

marquée de l'intertextualité invite ainsi le lecteur à lire l'œuvre romanesque comme un hypertexte du conte « La Barbe Bleue », qui en renouvelle le sens, notamment en transformant les motifs de l'intrigue et le système de valeurs morales présenté dans le texte. Après avoir mis au jour les effets de l'intégration des contes de Perrault dans la diégèse, je me pencherai sur ses conséquences dans la construction de l'intrigue et l'évolution du personnage de Féléor, lui qui est le personnage central reliant le roman à l'hypotexte perraultien.

Afin de comprendre comment *Les sangs* se nourrit du conte et le modifie pour en faire un « texte problématique et moralement ambigu³⁰⁷ », j'exposerai les procédés de transposition d'ordres formel et thématique mis en place par Wilhelmy et dégagerai leurs conséquences sémantiques. Nous verrons que ces procédés convergent vers la transformation du personnage de Féléor, nouveau « Barbe Bleue » qui « travaille à sa légende » en se réécrivant, et qui se retrouve ainsi à mi-chemin entre le conte et le roman.

2.2.1 Les transpositions formelles : la prosification, la translongation et la transvocalisation

Le déplacement générique du conte vers la prose romanesque entraîne inévitablement certaines transformations formelles qui, bien qu'elles se posent ici comme des évidences, méritent d'être signalées pour rendre compte de l'ampleur et de la diversité des phénomènes de dérivation textuelle présents dans *Les sangs*.

Tout d'abord, l'opération de prosification ou, en d'autres termes, la « mise en prose³⁰⁸ » permet de se distancer du conte en vers de « Peau d'âne » et des morales versifiées de Perrault. En ne reconduisant pas ces marques rappelant aussi l'origine orale des contes (les

³⁰⁷ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 197.

³⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 303.

rimes étant souvent associées à la transmission orale, comme stratégie mnémotechnique³⁰⁹), *Les sangs* privilégie un style littéraire épuré et moderne, tout en faisant ressortir le décalage produit avec la narration d'origine, lorsque sont cités des passages de « Peau d'âne », par exemple, dans lesquels on repère encore les rimes. La mise en prose, qui nous semble naturelle aujourd'hui pour l'écriture d'un roman, facilite également les relais narratifs entre plusieurs personnages et la présentation de motifs psychologiques en focalisation interne, ce que le conte ne permet pas. Le conte, en effet, repose sur les actions des personnages, plus que sur leurs émotions et leur psychologie³¹⁰.

La translongation par augmentation est aussi manifeste dans *Les sangs*, puisque l'histoire originale de Perrault, tenant sur une dizaine de pages dans la version de 1817, se développe et prend de l'ampleur dans le roman. Au lieu de se concentrer sur le sort de la dernière femme de Barbe Bleue et sur la mort de ce dernier, *Les sangs* expose plutôt le parcours de l'homme dès son adolescence et relate ses diverses rencontres³¹¹. Il y a ainsi plusieurs ajouts « hétérodiégétiques » (ne provenant pas de l'hypotexte), qu'on pourrait considérer comme une continuation analeptique visant à combler les ellipses de l'histoire de base. Qu'est-ce qui a poussé l'homme à tuer ses femmes ? Qui sont ces femmes ? Que leur est-il arrivé ? Le roman de Wilhelmy investit ces zones d'ombres laissées béantes par la brièveté du conte de Perrault.

Afin de rapporter ces informations manquantes sur la vie de cet autre Barbe Bleue et de ses femmes, la structure narrative des *Sangs*, exposée dans le chapitre précédent, permet de donner une voix à chacun des personnages. Cette modification constitue une opération de transvocalisation, opération de transposition majeure effectuée dans *Les sangs*, qui consiste

³⁰⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 303. (Sur la théorie de l'oralité, Genette évoque entre autres Paul Zumthor. Voir son *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.)

³¹⁰ Dans son étude morphologique, Propp considère d'ailleurs que les actions, qu'il nomme fonctions, sont les parties constitutives fondamentales des contes : « Dans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est la seule importante ; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement. » (Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, ouvr. cité, p. 29 ; l'auteur souligne.)

³¹¹ Le roman opère ainsi une transformation pragmatique, puisqu'il modifie « le cours même de l'action » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 457) : Féléor n'est pas tué comme le Barbe Bleue du conte, périssant sous la lame des frères de sa dernière épouse. La finale du roman reste donc ouverte, alors que le conte s'achevait sur la mort de l'Ogre.

en un changement de voix narrative. Selon Genette, la vocalisation est le passage de la troisième personne utilisée dans l'hypotexte à la première personne utilisée dans l'hypertexte³¹². Pour transposer le conte dans la forme romanesque, on passe dans *Les sangs* de la narration impersonnelle de Perrault à une série de narrateurs autodiégétiques (ou à un seul narrateur extradiégétique et homodiégétique qui monopolise les différentes voix, selon l'hypothèse de Kiev Renaud³¹³, qui demeure une lecture possible du texte, que celui-ci n'exclut pas à tout le moins). Cette vocalisation entraîne des changements importants dans la diégèse : la voix narrative est travaillée chez Wilhelmy pour donner accès à l'intériorité des personnages, la densifier et montrer la relativité des points de vue, relativité qui ne peut être exposée dans le genre du conte, dont la conception des personnages-types reste très manichéenne. La nouvelle forme adoptée et la multiplication des voix narratives débouche sur une transformation sémantique de l'hypotexte, puisque les visions du monde complexes des personnages sont enregistrées dans le roman, permettant leur confrontation, alors qu'elles étaient représentées de manière figée dans le conte « La Barbe Bleue » : une épouse curieuse et horrifiée faisant face à son mari colérique.

2.2.2 Les transpositions thématiques : la transdiégétisation et la contamination

Genette précise dans *Palimpsestes* qu'« [i]l n'existe pas de transposition innocente [...] qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte³¹⁴. » C'est ce que j'observerai dans *Les sangs*, qui revisite les questions morales (entre autres la dynamique des crimes passionnels) soulevées par le personnage de Barbe Bleue : dans le roman, le caractère ogresque de celui-ci se modifie au fil de ses diverses expériences avec les femmes, dont les points de vue divergents sur Féléor sont aussi exposés. De plus, l'introduction d'éléments allogènes dans la diégèse du conte en renverse le sens, en même temps que les personnages subissent des modifications importantes. L'on retrouve de la sorte dans *Les*

³¹² Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 412.

³¹³ Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », art. cité.

³¹⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 417.

sangs une transformation hétérodiégétique (transdiégétisation), où « l'action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d'identité³¹⁵ », tel Ulysse devenant Léopold Bloom dans l'*Ulysse* de James Joyce. Dans *Les sangs*, Féléor Barthélémy Rü s'imprègne de la même façon de son homologue hypotextuel tout en conservant une « identité autonome³¹⁶ ». Également propriétaire de plusieurs domaines luxueux et de grandes richesses, Féléor se différencie toutefois physiquement de Barbe Bleue, tel que le conte le dépeint. Ce n'est pas un homme repoussant, comme dans les versions de Perrault : « mais par malheur cet homme avait la Barbe bleue : cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuit de devant lui³¹⁷. » Dans *Les sangs*, Féléor est décrit comme un homme séduisant, qui a beaucoup de succès auprès des femmes, et qui n'a aucune difficulté à se trouver des prétendantes : Frida mentionne notamment que plusieurs autres femmes désiraient se marier avec Féléor, et qu'elle ne sait trop ce qui la « distingu[e] des vingt autres qui espéraient [s]a demande » (*LS*, p. 79). De plus, un autre élément physiologique le distingue du personnage de conte : la barbe de Féléor est noire, non bleue. Sa pilosité faciale n'est que rarement évoquée dans le texte : Mercredi, par exemple, mentionne simplement qu'elle est « molle » (*LS*, p. 19) et qu'elle la chatouille. La barbe de Féléor est loin d'être une particularité physique qui le distingue jusqu'à devenir son patronyme. Également, Féléor Barthélémy Rü, au contraire du personnage du conte, a un nom propre bien à lui. L'homme décrit dans le roman de Wilhelmy se complexifie et se rapproche du statut du personnage romanesque, qui a une identité propre, historiquement située, et qui évolue tout au long du roman, transformant le caractère figé et intemporel de Barbe Bleue. Bien que les deux personnages soient considérés comme des meurtriers, on retrouve une autre transformation hétérodiégétique dans le changement de leurs penchants et de leur *modus operandi*. Alors que Barbe Bleue égorge ses épouses dès qu'elles lui désobéissent, Féléor répond au désir manifesté par ses femmes de mourir ; il peut patienter

³¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 422.

³¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 422.

³¹⁷ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 261.

de nombreuses années avant de prendre leur vie de multiples façons : étouffement, chasse à courre, etc.

Par ailleurs, notons que les citations de « Peau d'âne » qui s'arriment à l'intrigue transforment également le personnage de Barbe Bleue en surimposant l'image du prince rencontré par Peau d'âne à celle de l'ogre. L'on pourrait définir ce dernier phénomène comme une contamination³¹⁸ de l'hypertexte par un autre conte qui vient s'y greffer et mettre en relief la nature double, équivoque de Féléor. Afin de mieux démontrer comment ces procédés de transposition construisent un nouveau Barbe Bleue et conduisent ainsi à l'infléchissement moral du roman, je procéderai à l'étude de ce personnage hypertextuel central et des différentes étapes de son parcours d'amant-meurtrier.

2.2.3 L'évolution et la transformation morale du personnage romanesque, ou Comment Barbe Bleue se réécrit

Tel que mentionné précédemment, le conte de Perrault introduit le personnage de Barbe Bleue au moment de son dernier mariage, alors que sa réputation d'ogre est déjà « faite ». *Les sangs* retrace plutôt le parcours de Féléor : le jeune homme, peu dégourdi (*LS*, p. 28), commun et sans histoire au début du récit, qui se plonge dans la lecture pour oublier les cris d'agonie insupportables de Mercredi, se transforme à travers ses différentes relations et épousailles, nous montrant son « ascension » à son nouveau statut monstrueux. Cette ascension est le véritable sujet, en définitive, des *Sangs*, qui raconte la construction de l'image de Féléor, irrésolue, incertaine, entre bourreau et mari prévenant, accédant aux souhaits et requêtes de ses épouses. Chaque rencontre avec les personnages féminins, rappelant différentes héroïnes de contes ou de romans tel qu'exposé dans le premier chapitre, semble en effet le pousser vers son devenir d'Ogre raffiné. L'intrigue devient une sorte de roman d'apprentissage, celui d'un meurtrier, moralement ambigu. Je tenterai de montrer que

³¹⁸ « [L]e mélange à doses variables de deux (ou plusieurs) hypotextes est une pratique traditionnelle [...] que la poétique connaît justement sous le terme de contamination. » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 370.)

son appétit d'ogre, qui se rapproche de celui de Barbe Bleue par sa violence, est paradoxalement valorisé dans le roman, sa réputation passant d'effrayante à intrigante, voire séduisante, et que sa transformation est modelée par sa volonté d'accéder à un statut légendaire, c'est-à-dire de correspondre à une image fictionnelle, celle du personnage plus grand que nature.

L'élément déclencheur du récit survient lorsque le jeune Féléor, âgé d'environ quinze ans, assiste à un accident sanglant : celui de Mercredi Fugère, la fille de son précepteur, écrasée et piétinée par des chevaux dont le fiacre s'est renversé. Ayant en sa possession le « cahier d'observations » que Mercredi tenait à son propos, il se plonge dans sa lecture et, à sa grande stupéfaction, s'y voit décrit comme un ogre raffiné (*LS*, p. 28), un être adroit et supérieur d'une prestance ténébreuse (*LS*, p. 28). Le carnet ne contient, selon lui, qu'un tissu de mensonges (*LS*, p. 28), car il se considère à l'époque comme un garçon plutôt niais, très peu remarquable. Séduit par le personnage que Mercredi lui a construit, il cherche à épouser au plus près cette image, cette aura de puissance que lui renvoient les écrits de la jeune fille :

Je m'étais épris de la manière naturelle qu'elle avait d'écrire ses désirs et j'aimais le personnage qu'elle m'avait construit. Je n'étais encore qu'un enfant, assez peu dégourdi, mais à travers ses mots, j'apparaissais adroit et supérieur : j'eus envie d'être cet homme qu'elle avait imaginé. Elle posait sur moi un regard de femme comme aucune ne le faisait encore, j'adorais sa façon de me raconter en ogre raffiné : je mangeais de la viande crue, c'est vrai, mais pas mieux que mes frères ne mangeaient leur caille, et je n'avais pas cette prestance ténébreuse qu'elle m'avait inventée. (*LS*, p. 28)

Il change dès lors sa manière de se tenir et de manger à table (« J'exigeai un grand miroir devant lequel m'asseoir pour manger, et je m'exerçai à mastiquer la viande élégamment », *LS*, p. 29), s'entraîne à l'escrime et s'initie à « la lecture de ce Marquis dont [Mercredi] parlait. » (*LS*, p. 29) Les romans érotiques du Marquis de Sade, mis à l'index pour leur contenu sulfureux, sont effectivement mentionnés par Mercredi. Cette dernière se souvient les avoir lus en cachette de sa mère :

[J]e lis les livres sans gêne, je me sens grisée par ce qui y est dit ; l'idée, surtout, que l'on s'y fait de la pendaison me fascine. Je comprends ce qui est écrit, ça ne choque

pas mes idées du corps, et je comprends de quelle manière l'affluence du sang vers le sexe, quand la gorge est serrée, peut contribuer à la jouissance. (*LS*, p. 23)

Féléor assiste donc à l'accident de Mercredi et contredit ses écrits intimes, prétextant qu'il n'a jamais été son amant. Il l'embrasse toutefois sur la bouche alors qu'elle agonise, associant pour la première fois le désir à la souffrance d'autrui. Le fait de se voir décrit comme un amant nourrissant des fantasmes sadomasochistes semble l'entraîner vers ce penchant. La fiction (celle de Mercredi, et celle de Sade par extension) est donc, dès le début, un moteur poussant le personnage à s'inventer, se mettant lui-même en abyme, calquant ses faits et gestes sur la fiction.

Féléor entre alors dans une phase d'initiation et d'éducation dont le récit rappelle le roman d'apprentissage ou de formation. Il donnera davantage cours à ses désirs en étant initié à la sexualité par Constance Bloom, sa première femme. Complétant son traité de botanique érotique entamé avec son premier mari défunt, cette dernière déplore, au tout début de leur mariage, que Féléor soit un « piètre amant » (*LS*, p. 35), « trop jeune pour prendre une femme convenablement » (*LS*, p. 34). Elle se charge donc de son « instruction » (*LS*, p. 34) : « Avec Féléor, je dois tout expliquer, autrement il fait les gestes de travers ou, pire, il ne fait rien du tout. » (*LS*, p. 34) Aux fins de cette éducation, elle rédige méthodiquement une liste de gestes à poser pour son jeune époux, qui doit ensuite noter en détail les effets des drogues administrées pendant leurs ébats. Leurs rapports sexuels tiennent davantage de l'expérimentation, se déroulant dans un « cadre donné, méticuleusement contrôlé » (*LS*, p. 45) par Constance. Ils finissent par lasser Féléor, qui décide de désobéir à sa femme en altérant les résultats dans le cahier d'observations et en lui inventant de nombreux orgasmes³¹⁹. Encouragé par ses « envies de rébellion » (*LS*, p. 47), il entreprend même sa

³¹⁹ « J'imaginai donc un léger orgasme, accompagné d'une production de cyprine que je décrivis comme "fruitée, bien que singulièrement acidulée". Le lendemain, Constance ne releva pas le fait que j'avais trafiqué les résultats de l'expérience, mais c'est avec un enthousiasme inhabituel qu'elle consumma une double dose de la même mixture. Elle tomba en syncope après quelques minutes, et sitôt que je pus confirmer son absence par quelques attouchements, j'inventai un orgasme spectaculaire, avec spasmes corporels et cris animaux, que je détaillai longuement. » (*LS*, p. 47-48)

propre expérience afin d'« étudier sérieusement le fonctionnement de [s]a femme » (*LS*, p. 48) :

je me décidai à explorer la géographie génitale de ma femme. Ouvrant largement les grandes lèvres pour en découvrir les petites, je parcourus les reliefs de son sexe, d'abord avec ma langue et mes doigts, puis avec mon gland, que j'enfonçai en elle pour me soulager. Ce n'est pas que nous n'avions jamais eu de relations : elles faisaient partie de toutes les séances d'observations imposées par Constance ; seulement je n'avais jamais choisi de les avoir, et je découvris avec délice l'enivrante sensation de posséder ma femme pour mon propre plaisir. (*LS*, p. 49)

Constance note alors l'évolution de Féléor et la brutalité grandissante de ses assauts (*LS*, p. 39). Elle remarque avec enchantement qu'il « aime dominer, et y excelle » (*LS*, p. 39), et se félicite de son éducation en la matière :

Lorsque je suis sous l'influence de l'une ou l'autre de mes drogues, je suis plus vulnérable, plus sensible à ses attaques. C'est un état qui l'excite et ne me laisse pas indifférente non plus. Je suis fière, j'ai réussi à bien éduquer ce garçon. Il est devenu homme (*LS*, p. 39).

À la différence de Mercredi, qui n'était qu'un simple objet de fantasme, Féléor découvre alors la chair véritable, avec une femme qu'il peut « réellement posséder » (*LS*, p. 48). Les « désirs violents, nés dans les carnets de Mercredi » (*LS*, p. 48), peuvent enfin être assouvis.

Par ailleurs, le lecteur constate un certain retournement de la situation, Féléor étant parvenu à changer son image auprès de Constance, passant d'un amant ennuyant à excitant. Ayant confiance dans les notes prises par Féléor, bien que celles-ci soient truquées, Constance est d'autant plus persuadée de l'ingéniosité et des prouesses de son mari, les mensonges de celui-ci la rendant « gaie, aimante et agréable » (*LS*, p. 48). Ainsi, la fiction que construit Féléor autour de ses ébats sexuels avec Constance tient un rôle primordial dans leur relation : la fictionnalisation de leurs rapports, qu'il bonifie, où il s'invente un rôle d'amant habile et dominant, semble la convaincre et établit son aura de puissance et de séduction. Son expérience avec Constance semble faire comprendre à Féléor le potentiel transformateur ou le pouvoir performatif de l'écriture, ainsi mis en abyme.

Après la mort de Constance, Féléor rencontre Abigaëlle Fay, une ballerine avec qui son attrait pour la domination se transforme en sadomasochisme, et avec laquelle il devient plus violent. Abigaëlle a comme habitude de répéter les mêmes mouvements de danse pendant des heures jusqu'à l'épuisement. Elle arrive à sublimer sa douleur en s'observant dans le miroir, comme si sa souffrance corporelle était « quelque chose d'extérieur à [elle] » (*LS*, p. 55) : « J'enlève la douleur de ma tête pour être juste cette image-là que je trouve parfaite. » (*LS*, p. 55) Elle rappelle les demi-sœurs de Cendrillon qui se mutilent orteils et talons sans trop d'affliction et de peine : elle opte aussi pour la douleur afin de se rapprocher de son but et de l'image parfaite qu'elle cherche à projeter.

Par ailleurs, Abigaëlle s'enorgueillit d'être celle qui apprend à Féléor de nouveaux « jeux du corps qu'il n'oserait pas avec des maitresses bourgeoises » (*LS*, p. 63). Informée du fait qu'il a aimé voir mourir sa première épouse (*LS*, p. 66), elle lui offre volontairement sa vie, y trouvant un certain mérite : « Mais après qu'il m'aura tuée, aucune femme, ni riche, ni pauvre, ni belle, ni parfaite, ne pourra se mesurer à moi. Même pas vous à qui j'écris. Je serai la seule à occuper ses rêves. Personne n'y arrivera comme moi. » (*LS*, p. 65) Elle dit aussi être celle qui a permis à Féléor de découvrir « ce que le vrai désir veut dire, un désir de lui. » (*LS*, p. 66) Les désirs de Féléor se modifient conséquemment : il se rend compte de son excitation pour les pieds blessés et mutilés d'Abigaëlle et dévore ses plaies et ses blessures (*LS*, p. 73).

Ces séances de sadomasochisme se déroulent souvent dans une « pièce où les quatre murs sont des miroirs » (*LS*, p. 66), faisant en sorte que les amants se retrouvent devant leurs images projetées et démultipliées sur la surface réfléchissante. Ici, le miroir peut être rapproché de l'écriture d'Abigaëlle, puisque ses confessions écrites sont aussi une manière de donner à voir son amant de l'« extérieur ». Chez Féléor, le désir sexuel semble ainsi attisé par la réécriture de ces ébats, de leur reproduction et de leur mise en mots, dans lesquels il peut se percevoir autrement. Il lit ainsi « chaque matin ce que [sa femme a] raconté la veille » (*LS*, p. 64) dans son journal, avide de ses reflets scripturaux. Avec Abigaëlle, il instaure de la sorte un nouveau mode d'interaction et d'emprise sur ses femmes : il leur ordonne de tenir

un journal, entre autres pour « expliquer [leur] mort » (*LS*, p. 57), comme il l'impose à sa troisième épouse.

Frida-Oum Malinovski, prenant des airs de sultane au milieu des coussins, des sucreries d'Orient et des tapis persans (*LS*, p. 81) – ce qui évoque l'ambiance des contes orientaux –, diffère en tous points de la précédente femme de Féléor, notamment parce que sa paresse contraste avec la discipline de la danseuse. Féléor semble alors prendre plaisir à la déchéance physique et morale de Frida-Oum, qui n'attend plus rien de la vie, du moins, c'est ce qu'elle croit :

Quelquefois, je me dis que c'est l'état de délabrement dans lequel je me vautre depuis notre mariage qui m'a distinguée des vingt autres qui espéraient ta demande. Peut-être que tu avais pressenti ma fragilité ; peut-être que tu m'as aimée seulement pour ne plus m'aimer ensuite, afin de me plonger dans ce désespoir indolent qui me laisse à ta merci. (*LS*, p. 79)

Même l'écriture est une corvée pour Frida, qui finit par ne lui écrire qu'une seule lettre :

Depuis notre mariage, j'ai refusé de prendre la plume chaque fois que tu me l'as commandé, et voilà que, maintenant que tu ne me demandes plus rien, je me presse de noircir toutes les feuilles qui me tombent sous la main. [...] L'écriture était une forme de contrainte alors que j'aspirais à la liberté totale, écrire quotidiennement me semblait un exercice démesurément fastidieux. (*LS*, p. 81)

Mais il n'y a pas que l'écriture qui relève pour elle de l'exercice imposé et d'un certain subterfuge. De la même manière, elle note l'aspect feint des jeux sexuels auxquels ils s'adonnent, où elle joue l'« impératrice » et la « chienne », et lui, le « serviteur » et le « maître » (*LS*, p. 82). Soulignant la nature incroyable de leur union dont tous s'étonnent, « à commencer par le personnel de [l]a maison, qui ne compr[end] pas que [Féléor] choisisse une femme à ce point imposante et émotive, alors qu'Abigaëlle avait été stoïque et délicate » (*LS*, p. 90), elle n'arrive pas à s'expliquer « quelle force [la] pousse à jouer encore [aux] histoires que [Féléor] invent[e] » (*LS*, p. 82).

Frida ne sait pas davantage quoi penser du passé de son mari, dont la rumeur veut qu'il ait tué ses épouses précédentes. « Tu l'as vraiment tuée ? Même ça, je peux l'imaginer » (*LS*, p. 86), lui écrit-elle dans sa lettre à propos de ses interrogations face au sort d'Abigaëlle, dont

elle n'a que le journal pour confirmer ou infirmer ses soupçons. En insistant sur l'in vraisemblance de sa relation avec Féléor et des histoires qu'il invente, Frida laisse planer le doute, mettant en lumière le caractère mystérieux de son époux. Le portrait qu'elle en dresse reste de l'ordre de l'imagination, de la prospection. Une certaine *déréalisation* de Féléor s'ensuit, alors que Frida, hésitante, prise entre différentes fictions, ne peut qu'imaginer ce qu'il a fait ou non, ce qu'il ressent pour elle ou non.

Comme Féléor est de nouveau en appétit pour la chair et le sang après avoir étouffé Frida avec son corset, il traque sa nouvelle victime, Phélie Léanore. L'indécidabilité sur la véritable nature et la moralité de Féléor s'accroît dans la narration de cette épouse, qui souligne elle-même l'impossibilité de discerner le vrai du faux dans ce qu'elle écrit : « Je me relis, et ce que j'écris ici est vrai, en même temps que ce ne l'est pas. » (*LS*, p. 100) De plus, cette dernière, qui a de la difficulté à transcrire sa pensée avec les mots justes, n'aime pas écrire, au grand dam de Féléor. Le langage reste suspect, selon elle, il ne permet pas d'exprimer toutes les nuances de sa pensée.

Aux yeux de Phélie, les meurtres de Féléor ne sont que des « illusions de meurtre », puisqu'ils sont mis en scène (*LS*, p. 100). Pour Phélie, la vie, la mort, « [ç]a reste du théâtre. » (*LS*, p. 109). Elle en vient à évoquer la déréalisation de son existence, dont elle dénonce d'une certaine façon la part fictive en la rapprochant du genre dramatique. Le caractère mimétique de la représentation théâtrale est transposé du côté de la vie « réelle », qui singe la fiction, comme si Phélie dénonçait par là son propre statut fictionnel, et celui de Féléor par la même occasion. En le considérant comme un « meurtrier idéaliste³²⁰ », qui a besoin de se sentir unique et de se démarquer des autres, elle ajoute même :

les mots font partie du mécanisme de Féléor. Il est comme les automates, il ne fait les gestes qu'une fois tous ses rouages bien en place. Avant de tuer, il a besoin de se voir comme un personnage de livre, il a besoin de savoir qu'il existe dans les mots de quelqu'un d'autre. (*LS*, p. 101)

³²⁰ « C'est un meurtrier idéaliste, il voudrait être le seul. Il n'aime pas que des gestes comme donner la mort soient traités banalement, de la même façon que broder une nappe ou cirer des chaussures. » (*LS*, p. 98)

Le réalisme initial du personnage de Féléor, au départ jeune homme commun de son temps, se retourne complètement : il est révélé comme « personnage de livre », ce qui dévoile l'illusion romanesque. Féléor tend à s'éloigner du personnage réaliste qu'il était au départ pour se dédoubler et devenir un personnage assumant, ou recherchant sa construction fictionnelle et légendaire. Et cela sans compter qu'il pourrait bien être le seul vrai narrateur de l'histoire, un mythomane construisant ainsi potentiellement le récit de ses femmes en plus du sien.

L'image de Féléor est encore appelée à se modifier lorsqu'il rencontre Lottä Istvan, rencontre qui constitue un tournant majeur dans sa vie. Celle que Féléor appelle sa « femme mythologique » (*LS*, p. 131) transforme sa réputation :

Sa beauté irréelle rejaillissait sur moi et magnifiait, outre ma personne, jusqu'aux sombres rumeurs qui circulaient sur la mort de mes épouses. Parce que c'est pour moi seul que cet ange ouvrait les jambes, on ne savait plus que penser des meurtres que j'avais commis. (*LS*, p. 131)

Celui dont la « scandaleuse présence » inspirait la crainte aux villageois (*LS*, p. 134) devient un personnage à la fois redouté et envié, que l'on « dirait arraché à un livre » (*LS*, p. 122) et qui, évoqué par la belle, rappelle le prince charmant de « Peau d'âne ». Le comportement de l'ogre amoureux se fait alors ambigu. Lottä, qui maîtrise parfaitement ses charmes (*LS*, p. 135) le bouleverse tellement qu'il est prêt à l'épargner. Il refuse ainsi de la tuer lorsqu'elle le lui demande (*LS*, p. 136), abandonnant ses pulsions meurtrières. Cependant, cette trêve de violence sera de courte durée : Lottä finit par se suicider pour éviter la folie, ce qui provoque le retranchement de Féléor dans son Manoir. Désespéré, il cherche à posséder une dernière fois cette femme en demandant à sa servante Marie des Cendres de l'incarner pour lui, avant de la tuer.

En consignait qu'il « y a six journaux et six femmes mortes » (*LS*, p. 143), Marie des Cendres résume en quelque sorte la « carrière » de meurtrier de Féléor. Ce triste bilan amène le lecteur à anticiper qu'elle sera la septième victime de Féléor, puisque le « mythe littéraire » de Barbe Bleue fait souvent intervenir sept femmes, comme c'est le cas dans la réécriture

d'Anatole France, intitulée « Les sept femmes de la Barbe-Bleue³²¹ ». Marie note également qu'elle peut lire ces témoignages ; elle fait même revivre les histoires de ces femmes en les citant³²² et en demandant à Féléor de s'imaginer qu'elle les incarne : « Je dis : imaginez que je suis elle. » (*LS*, p. 144)

Lorsqu'elle n'est pas occupée à « épouse[ter] le manteau de la cheminée » (*LS*, p. 145), Marie interprète donc les autres femmes pour le plaisir de son maître³²³. En plus des propos lus dans les journaux auxquels elle a accès, elle rapporte la tâche à laquelle s'est attelé Féléor, celle de retranscrire les fameux documents, qui relie ainsi les deux personnages, occupés chacun à leur manière à revisiter les écrits déjà présentés dans le roman : Marie, en les jouant comme un rôle théâtral et Féléor, en dactylographiant les mots de ses femmes.

À l'instar des autres narratrices, Marie laisse planer plusieurs doutes sur la véracité de son discours. En plus du fait qu'elle change jour après jour de personnalité, Féléor la traite de menteuse, en la comparant à Mercredi (« tu es une menteuse aussi », *LS*, p. 148). De plus, la manière dont ses écrits sont rapportés laisse penser qu'ils ont pu être retouchés : c'est Féléor qui, en retrouvant les bouts de papier que Marie camouflait dans ses robes, agence lui-même les fragments de son histoire et choisit l'ordre de leur succession. Son intervention dans le discours de Marie engendre une certaine indécidabilité quant à l'authenticité du travail de retranscription dont il se charge, puisque le lecteur ignore si le narrateur a pu les altérer ou les modifier.

En retraçant le parcours d'« ogre-charmant » de Féléor, nous avons pu voir que ses penchants ont été, d'une certaine manière, créés, modelés par les mots de Mercredi, dont le souhait ultime était de mourir entre ses mains en jouissant. La lecture de son carnet scelle le

³²¹ Anatole France, *Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy, 1975 [1909].

³²² Par exemple, Marie cite une phrase écrite par Mercredi (*LS*, p. 15) : « Je réponds : “Le ver laboure la terre qui fait pousser le maïs qui nourrit la poule qui nourrit le renard qui donne la fourrure que le pauvre utilise pour faire le manteau du riche.” » (*LS*, p. 148)

³²³ Le personnage de Marie est sur ce point assez représentatif de l'adaptabilité des figures du conte dans le roman : elle semble mettre en abyme, en revêtant quotidiennement des identités des autres femmes, le potentiel de l'imitation et de la transformation (autant identitaires que textuelles).

sort de Félér et de ses femmes, par qui il éprouve le besoin d'être (ré)écrit, en s'inspirant de modèles littéraires préexistants comme les écrits de Sade et les contes perraultiens par exemple, avant de leur enlever la vie. Se percevant comme un « personnage de livre » au fil du roman, ou comme un nouveau Barbe Bleue qui prendrait lui-même son conte en charge, il s'éloigne peu à peu des caractéristiques des personnages romanesques réalistes : il devient moins « saisissable » en tant qu'homme, mais davantage en tant que figure littéraire appelée à se réincarner dans de nouvelles versions, comme les personnages de contes³²⁴.

2.2.4 La transmotation et la transvalorisation de Félér/Barbe Bleue

À travers ce portrait de l'évolution de Félér, nous pouvons voir que la réécriture du personnage de Barbe Bleue proposée par Wilhelmy entraîne plusieurs changements thématiques importants. Par ailleurs, ce ne sont pas les cadavres de ses femmes que Félér conserve dans une chambre interdite comme dans le conte, mais bien certains de leurs effets, dont leurs journaux³²⁵, qui occupent, pour chacune, une petite pièce dans les combles du Manoir. Ce sont donc ces textes intimes, conservés puis reliés ensemble dans un tapuscrit par Félér, qui rappellent le cabinet sanglant où étaient gardés les cadavres des épouses de Barbe Bleue. De plus, leur lecture n'est en rien interdite, selon Marie des Cendres, la dernière victime, puisqu'elle-même a eu tout le loisir de lire les journaux et les lettres des femmes précédentes (*LS*, p. 150)³²⁶. L'écriture remplace ici les corps, un changement thématique qui est déterminant dans *Les sangs*. L'obsession de Félér pour les écrits des sept femmes ajoute

³²⁴ Dans l'ouverture de l'ouvrage collectif *La mémoire du roman*, Isabelle Daunais différencie les personnages de contes, « qui viennent à nous sous plusieurs versions » pouvant s'ajouter les unes aux autres, des personnages de romans, qui n'ont pas cette même possibilité de reprise et de continuité, puisque le genre romanesque « n'offre, des vies qu'il raconte, qu'une seule version. » (Isabelle Daunais, « La mémoire singulière du roman », dans Isabelle Daunais (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 16.) J'approfondirai cette hypothèse dans le troisième chapitre.

³²⁵ « Chacune avait son espace, dans lequel étaient préservées quelques babioles qui me replongeaient à l'époque de nos ébats. » (*LS*, p. 89)

³²⁶ Par contre, c'est tout de même ce qui causera sa perte, puisque, s'amusant à interpréter les défuntes pour le plaisir de Félér, il finit par l'étouffer lorsqu'elle se déguise en Lottä.

une dimension métaréflexive au roman qui, au-delà de son lien hypertextuel avec « La Barbe Bleue » de Perrault, réfléchit et interroge l'effet même de la réécriture.

L'on pourrait conclure que c'est l'acte même de la réécriture qui est mis en question et interrogé par l'hypertexte, conférant aux *Sangs* une portée métatextuelle. Comme la narration polyphonique qui permet à Féléor d'apparaître sous diverses facettes, telles l'amant attentionné, l'homme d'affaire prospère, le meurtrier redoutable, le passage d'une forme simple à une forme plus complexe entraîne la multiplication de nouvelles données diégétiques, amenant le lecteur à s'interroger sur l'hypotexte, sur la part d'ombre et d'inconnu des personnages, sur les « faits » qu'il a d'abord acceptés d'emblée (par exemple, que Barbe Bleue est un monstre, que les épouses sont des victimes). Ainsi, le passage du conte au roman permet de s'interroger sur les causes des actions posées par les personnages, alors que le conte, comme l'écrit Wilhelmy, « se distingue par l'absence de questionnement de ses personnages, qui ne s'étonnent pas de leurs aventures, n'ont aucune intériorité et font bien peu de cas de la sauvagerie et de la cruauté auxquelles ils sont confrontés³²⁷ ». Ce qui distingue le roman de Wilhelmy, c'est que, en mettant en scène l'acte même de la réécriture, il expose formellement et thématiquement cette complexification du conte dans le roman. Les différences entre les deux genres sont donc exposées par le complément romanesque qu'offre Wilhelmy. C'est cet aspect du conte qui a intéressé l'écrivaine et qu'elle a voulu modifier dans le roman : « J'ai cherché, avec *Les Sangs*, à amener le conte de Barbe Bleue plus loin, à mettre ses personnages au service du romanesque pour en faire un texte problématique et moralement ambigu³²⁸. »

En ce sens, l'opération de transposition la plus importante dans *Les sangs* est la transmotivation³²⁹, le changement de motif des personnages, ou plutôt ici, pourrait-on dire, la motivation, puisqu'on cherche à expliquer une conduite, un comportement qui n'était pas

³²⁷ Audrée Wilhelmy, « La princesse et sa soupe », art. cité.

³²⁸ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 197.

³²⁹ Dans *Palimpsestes*, Genette propose le terme de *transmotivation* pour parler de l'opération de transformation textuelle impliquée par la substitution des motivations des personnages de l'hypotexte par de nouvelles motivations dans l'hypertexte. (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 386.)

justifié dans l'hypotexte. Wilhelmy notait d'ailleurs déjà, dans ses carnets de création, qu'elle se questionnait à propos des motivations de Féléor à tuer ses femmes, alors que le conte n'en donne aucune pour Barbe Bleue, outre sa colère excessive devant la désobéissance de son épouse : « J'ai trouvé ce que je cherche depuis plusieurs jours, soit le motif de Barbe Bleue pour le meurtre de ses femmes : Il tue ses femmes parce qu'elles le lui demandent³³⁰. » La construction narrative du roman, faisant alterner la voix des femmes et celle de Féléor, permet de montrer et de comparer chaque fois les versions et les motifs de chaque personnage par la succession des points de vue. La motivation poussant Féléor à tuer ses épouses apparaît d'ailleurs dans le texte dès le début, alors qu'il fait la lecture du journal de Mercredi. Toutefois, cherchant plus qu'une simple motivation aux gestes de Féléor/Barbe Bleue et aux désirs mortifères des femmes, le texte les problématise. C'est-à-dire que la construction narrative polyphonique et les incertitudes, voire les incohérences qui ressortent de la confrontation des différentes versions du récit montrent toute la complexité de leurs choix et de leurs actions. Le récit des *Sangs* illustre ainsi plutôt l'ambiguïté des personnages tirant leur origine des contes oraux. Du moins, il suggère au lecteur une certaine attitude de méfiance face à la transmission de l'histoire de l'ogre, mettant en lumière le décalage qui existe entre les rumeurs qui circulent dans la Cité et le témoignage des femmes.

Il en résulte une nouvelle proposition du personnage de Barbe Bleue, davantage focalisée sur l'époux, alors que le conte de Perrault, lui, suivait davantage le point de vue de la jeune épouse, comme le rappelle Catherine Velay-Vallantin :

tous les événements de cette histoire sont racontés selon la perception qu'en peut prendre l'héroïne, en sorte que la subjectivité de celle-ci, ses raisonnements cachés comme ses mobiles apparents sont aussi transparents que ceux de Barbe-Bleue restent opaques. Le récit [...] refoule toute amorce d'identification à l'époux³³¹.

La transmotivation et le changement de focalisation (la transfocalisation) renversent ainsi le système axiologique du conte dans le roman, ce qui rend possible « l'identification à l'époux ». Le lecteur peut s'interroger sur les enjeux d'un tel déplacement dans la réécriture

³³⁰ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 221.

³³¹ Catherine Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté », art. cité, p. 78.

amorale de « La Barbe Bleue », montrant Féléor comme un homme provoquant à la fois la « répulsion » et la « tentation »³³².

La présentation de Féléor, qui se charge d'une tout autre symbolique que le personnage de Perrault, se fait donc ambiguë et duelle. À l'inverse de Barbe Bleue, le portrait de Féléor est plutôt avantageux si l'on s'en tient à la narration de ses femmes. Lottä, par exemple, ne retient que l'aura princier du personnage et ses possessions luxueuses, qui le rapprochent du personnage de Barbe Bleue, tout en mentionnant sa « réputation de monstre » (*LS*, p. 124) qu'elle désire également, voulant le posséder entièrement. Une valorisation, c'est-à-dire « le fait de réhabiliter un rôle originellement dévalorisé en augmentant son mérite et sa valeur symbolique³³³ », s'opère dans ces passages puisque la qualité « monstrueuse » devient positive, désirable pour Lottä, alors qu'elle était négative dans le conte original : Barbe Bleue était craint par les femmes à cause de son aspect terrible et des rumeurs qui circulaient à son propos, après la disparition de ses épouses. Le personnage typiquement « méchant » du conte est ainsi remplacé par une figure énigmatique qui détourne la structure manichéenne des contes. Rappelons que les narratrices sont aussi caractérisées par cette ambiguïté. Par exemple, pour reprendre le cas de Lottä, l'ambivalence de ses sentiments par rapport à son père est frappante. Alors qu'elle se dit désespérée de ses avances, elle entretient tout de même un certain plaisir ou fantasme envers lui :

j'aurais voulu qu'il me conduise à l'autel, peut-être même qu'il m'aurait embrassée là, sur les lèvres, devant tout le monde, avant de me remettre à Féléor, au vainqueur, à son rival. Mais non, il m'a embrassée sur le front, un long baiser paternel (*LS*, p. 125).

De plus, le fait que plusieurs femmes sont traitées de menteuses par Féléor (je pense aux cas de Mercredi et Marie des Cendres) n'aide pas le lecteur à se faire une idée juste de la validité

³³² Catherine Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté », art. cité, p. 78.

³³³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 514.

et de la valeur à accorder aux différents témoignages des personnages, rajoutant encore à l'ambiguïté narrative³³⁴ et morale.

La transvalorisation, cette « opération d'ordre axiologique³³⁵ » qui, selon Genette, consiste à « prendre dans l'hypertexte un parti inverse de celui qu'illustre l'hypotexte » en « valoris[ant] ce qui était dévalorisé et réciproquement³³⁶ », est donc centrale. En effet, j'ai tenté de démontrer que la majorité des procédés de transposition formels et thématiques identifiés dans *Les sangs* sont en lien avec l'ambiguïté morale des personnages romanesques, qu'elles mettent ainsi au jour : la mise en prose, le rallongement du conte par l'ajout de nouveaux épisodes hétérodiégétiques, la vocalisation et la motivation permettent bel et bien de développer plus librement la psychologie des personnages, et d'en dresser pour chacun un portrait ambigu, polysémique, qui tient à la fois de la complexité du roman et de l'excès de violence non problématisé par le conte et ses personnages, qui l'acceptent d'emblée comme une fatalité. Marthe Robert explique ainsi la cruauté admise et presque normalisée dans les contes :

[Le conte] se complaît à évoquer des actes sanglants, meurtres, mutilations, sacrifices humains, comme s'il s'agissait là non point de faits révoltants, mais de choses qui vont de soi. C'est que la cruauté est liée au monde rituel dont il est le lointain reflet et que, bien loin qu'il ait à taire le caractère sanglant de la vie, il est là en quelque sorte pour le manifester. Rien d'étonnant si le sang est partout dans le récit merveilleux, si les jeunes filles se mutilent les pieds au moment de leur mariage (les deux sœurs de Cendrillon, dénoncées par le « sang dans la pantoufle ») ou se laissent couper les mains par leur père (la Jeune fille sans mains), si les pères sacrifient leur fils (le fidèle Jean, les Douze Frères, le Corbeau, et tant d'autres) et les maris leur femme bien-aimée : le sang consacre le passage rituel auquel nul ne peut se soustraire. Le sacrifice sanglant peut aussi s'accompagner d'une ascèse :

³³⁴ En ce sens, Féléor pourrait être considéré comme un « narrateur ambigu », tel que défini par Frances Fortier et Andrée Mercier dans leur typologie des différentes figures de narrateurs contemporains problématiques. Selon les chercheuses, « la narration ambiguë [...] renvoie à la crédibilité du narrateur et à la fiabilité de son récit. » (Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 335.) La « problématisation de la transmission narrative » qui s'opère dans *Les sangs* s'inscrit comme un enjeu manifeste dans les romans contemporains, envahis par des narrateurs impotents, faillibles ou qui se jouent du lecteur.

³³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 475.

³³⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 514.

jeûne complet, interdiction de parler et de rire [...], long isolement dans la forêt obscure – de toute façon l'épreuve est la raison d'être du conte, la matière même de son enseignement³³⁷.

2.2.5 Un étrange retour au conte

Pour conclure, en regard de notre analyse sur les transformations de l'hypotexte dans le roman et de la suspension de la visée moralisatrice qu'elles entraînent, il est pertinent de traiter également d'une des particularités des contes de Perrault, à savoir le fait qu'ils sont suivis de « Moralités » en vers. La seconde « Moralité » (qui ne se retrouve pas dans le manuscrit de 1695) sur laquelle se termine le conte de « La Barbe Bleue », suivant la première mise en garde contre la curiosité féminine³³⁸, pourrait même être considérée comme la proposition littéraire à laquelle répond *Les sangs* :

*Pour peu qu'on ait l'esprit sensé,
Et que du Monde on sache le grimoire,
On voit bientôt que cette histoire
Est un conte du temps passé ;
Il n'est plus d'Époux si terrible,
Ni qui demande l'impossible,
Fût-il malcontent et jaloux.
Près de sa femme on le voit filer doux ;
Et de quelque couleur que sa barbe puisse être,
On a peine à juger qui des deux est le maître³³⁹.*

Dans l'intrigue romanesque, en effet, le lecteur est bien en peine de juger lequel de Féléor ou de ses épouses domine l'autre et est « maître » de la situation, les femmes rappelant toujours

³³⁷ Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes*, ouvr. cité, p. 16-17.

³³⁸ « *La curiosité malgré tous ses attraits, / Coûte souvent bien des regrets ; / On en voit tous les jours mille exemples paraître. / C'est, n'en déplaie au sexe, un plaisir bien léger ; / Dès qu'on le prend il cesse d'être, / Et toujours il coûte trop cher.* » (Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 266.) Certains commentateurs postulent que cette « Moralité » clôturant le conte écrit par Perrault n'est pourtant pas la morale présentée par l'histoire : la finale récompense plus qu'elle ne punie la curiosité de l'héroïne qui, une fois au fait de la véritable nature de son époux, réussit à se débarrasser de lui et conserve ses richesses, pouvant ainsi s'offrir un mariage plus heureux. Ute Heidmann, par exemple, prétend que « cette première Moralité doit donc être lue *a contrario* comme une sorte de citation ironique d'un stéréotype misogyne courant. » (*Textualité et intertextualité des contes*, ouvr. cité, p. 142-143.)

³³⁹ Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes*, ouvr. cité, p. 266.

que si Féléor les tue, c'est parce qu'elles l'ont décidé et qu'elles exercent sur lui un certain pouvoir, en choisissant le moment de leur exécution³⁴⁰.

Par la déconstruction subversive de ce « conte du temps passé », les femmes du roman de Wilhelmy affichent ainsi des mœurs plus libérées que l'épouse de Barbe Bleue et une vision des relations homme-femme moins conventionnelle et conformiste. On constate toutefois que, même si les protagonistes des *Sangs* sont moins « innocentes » et semblent contrôler davantage leur destinée, les actes de violence³⁴¹ posés contre elles sont tout de même rendus par une sorte de perspective externe et neutre, semblable à celle des contes. Autrement dit, sans donner l'impression que les femmes souffrent (réellement) : comme Abigaëlle qui arrive à se déconnecter de la souffrance corporelle et Phélie pour qui la mort reste du « théâtre ». En ce sens, les évocations de leur meurtre, bien qu'elles puissent être supportées par des descriptions anatomiques très précises où l'on évoque l'état de la chair et le sang répandu, semblent quitter le registre du réalisme romanesque et rappellent plutôt, par leur mise en scène et la vision détachée des femmes face à leur sort, les morts surnaturelles représentées dans les contes, où les princesses ensorcelées et empoisonnées reposent simplement dans leur cercueil de verre, ou veillent durant une centaine d'années.

De même, les femmes sont aussi caractérisées par leur détachement face à la violence et au mal. Par exemple, Phélie Léanore note son trouble à définir et à départager les concepts moraux du bien et du mal, qui ne veulent plus rien dire pour elle :

Je crois que lorsqu'on rêve trop longtemps le danger et le mal, plus rien, même la vraie violence de la vraie vie, ne peut sembler réel ou grave. C'est la même chose

³⁴⁰ Phélie parle de ce pouvoir ainsi : « À moi, ça me donne un pouvoir très grand. Au lit, il me tient à la gorge et c'est quand même moi qui le domine. [...] [I]l ne me tuera pas sans que je lui aie demandé. » (*LS*, p. 98-99)

³⁴¹ Paul Delarue, à propos des contes français, notamment ceux de Perrault, rappelle toutefois qu'ils se distinguent des contes étrangers en faisant preuve de plus de « douceur humaine » : « Le conte français contient certes des traits parfois cruels : l'ogre coupe le cou à ses sept filles [...], le loup mange la grand'mère et le petit chaperon rouge, Barbe-bleue a tué ses femmes. [...] Mais, et c'est en ceci que notre conte diffère de maint conte étranger, jamais l'acte n'est décrit, jamais on n'insiste sur le sang qui coule, sur les souffrances du condamné ; on n'y trouve pas de cruauté gratuite. » (Paul Delarue, *Le conte populaire français*, ouvr. cité, p. 44.) Dans *Les sangs*, on retrouve donc quelque peu cette ambiguïté du conte français, tout en y injectant une dose de « violence » : c'est-à-dire que les actes de Féléor sont abondamment décrits, mais que le récit ne mentionne que rarement les souffrances des femmes. La cruauté n'y est pas non plus « gratuite », puisqu'elle est recherchée par les personnages.

qu'avec l'amour, les espoirs, les peurs. Les choses auxquelles on pense trop deviennent fausses. Leur réalité est cachée derrière l'idée qu'on s'en est faite. (*LS*, p. 101)

La valorisation du personnage de Barbe Bleue par ses épouses, de même que les multiples transpositions formelles et thématiques sur lesquelles elle repose, nous éloignent du modèle perraultien, dont on neutralise les propos moralisateurs. En montrant l'ambivalence des différents personnages et en renversant leurs motivations, Wilhelmy construit une représentation non traditionnelle des relations amoureuses, dans laquelle la violence et la mort sont avant tout désirées plutôt que craintes (ou entraînent carrément l'indifférence), reconduisant paradoxalement, par le fait même, l'étrange détachement des personnages de contes face à la cruauté qui les entoure. À une moralité ambiguë s'ajoute donc un rapport ambigu au conte dans *Les sangs*, celui-ci étant à la fois repoussé et, en définitive, rappelé, comme si le roman nous en avait éloignés que pour mieux nous y ramener.

2.3 LA MODERNISATION ET LA COMPLEXIFICATION DE « CENDRILLON » DANS *JAVOTTE*

Dans le précédent chapitre, nous avons vu que le détournement de l'imaginaire archaïque du conte est un élément structurant de l'écriture de *Javotte*, qui combine de multiples et diverses allusions et références aux héroïnes persécutées, telles Cendrillon et La Belle au bois dormant. Nous avons vu également que le roman de Boulerice ne se base pas sur un hypotexte précis, mais emprunte plutôt à un ensemble de sources récupérées dans le flot de variations cendrillonesques. Après avoir mis au jour ces multiples sources et références et leur brassage inusité avec des références culturelles contemporaines, j'analyserai dans ce chapitre les principales opérations de dérivation textuelle (ou de transformation hypertextuelle) qui structurent *Javotte*. Je tenterai de montrer comment *Javotte* reprend l'intrigue de base et les motifs principaux du cycle de « Cendrillon » – les personnages mesquins de la marâtre et de ses deux filles, la belle jeune fille maltraitée puis reconnue par son prince, ainsi que la séquence du bal – tout en adoptant le point de vue de la *méchante*, comme si l'on puisait à une mémoire différente du conte pour le transformer et le

reconstruire. La reconstruction moderne du conte souligne de plus la multiplicité des images de princesses et de cruelles demi-sœurs construites au fil des époques dans les différentes versions de l'histoire, exposant leur nature fluctuante et transgénérique ou transmédiate. Ainsi amalgamées dans le roman, ces images mettent en perspective la dérive identitaire du personnage, laquelle, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, correspond à l'appartenance générique problématique de l'œuvre. Analyser les motifs du personnage et ses actions permettra de constater que, tout en cherchant à se rapprocher des images diverses que les nombreuses adaptations des contes et les autres référents culturels proposent de la figure de la princesse, Javotte finit par s'en éloigner pour se tourner vers une apologie jouissive de la méchanceté³⁴².

2.3.1 Les procédés de dérivation textuelle et de migration fictionnelle

D'emblée, l'on peut considérer *Javotte* à la fois comme un hypertexte de « Cendrillon », puisqu'il présente une continuation analeptique et parodique du conte (la quatrième de couverture, assez humoristique, certes, indique d'ailleurs au lecteur que l'histoire racontée se passe avant la rencontre de Cendrillon et de ses demi-sœurs³⁴³), et comme une transfiction faisant migrer les personnages dans une nouvelle « version³⁴⁴ » du conte, puisque le roman revisite l'intrigue en adoptant la perspective de Javotte au lieu de se concentrer sur le personnage de Cendrillon. De plus, comme l'histoire de *Javotte* se déroule avant les événements mis en scène dans le conte, le roman de Boulerice est également,

³⁴² En exploitant les personnages cruels et moins populaires des demi-sœurs et de la marâtre de Cendrillon, Boulerice se tourne vers un « éloge de la méchanceté ». Il explique d'ailleurs ce choix, ayant été inspiré par la réaction du public lors d'un opéra pour enfants à Strasbourg : « Lorsque la belle et parfaite Cendrillon était en scène, j'ai remarqué que les enfants s'ennuyaient à mort. Mais dès qu'Anastasie et Javotte, ses demi-sœurs moches et méchantes arrivaient, les enfants s'amusaient comme des petits fous. J'ai vu qu'il y avait là un filon intéressant. » (Propos de Simon Boulerice recueillis par Nathalie Petrowski, « Simon Boulerice : un enfant pas comme les autres », *La Presse*, 10 novembre 2012.)

³⁴³ « Javotte Tremaine souffre d'avoir à supporter une mère froide et une sœur docile qu'elle manipule à sa guise – et tout cela, bien avant que ne débarque Cendrillon dans leur vie. » (*J*, quatrième de couverture)

³⁴⁴ Selon le terme qu'utilise Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 139.

suivant la terminologie de Richard Saint-Gelais, une « expansion³⁴⁵ », dévoilant un segment temporel et diégétique antérieur³⁴⁶ que l'on pourrait rattacher à l'univers fictionnel de « Cendrillon ». Bien que mon analyse soit principalement faite sous l'angle de l'hypertextualité, j'utiliserai ponctuellement des notions rattachées à la transfictionnalité, afin d'observer ce qui se passe non seulement au plan du texte, mais aussi au plan de la fiction.

Premièrement, en ce qui a trait aux opérations hypertextuelles de transposition formelle, notons que *Javotte* n'imité ni ne pastiche la forme ou le style du conte. Le roman de Boulerice, en effet, ne cherche pas à réinvestir ou à déconstruire les codes génériques et les formules habituelles du conte. La narration ne mime pas la parole conteuse, comme c'est le cas par exemple dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998) de Gaétan Soucy, où le registre de la narratrice correspond à celui de l'oralité et reprend des formules populaires (« Il était une fois », par exemple). On pourrait donc voir dans *Javotte*, comme dans *Les sangs*, une opération de prosification, le conte étant tout entier approprié et transformé par la prose romanesque, sans qu'il ne reste de trace du conteur et des marques oralisantes caractéristiques des versions populaires. Par ailleurs, puisque le roman recourt très souvent aux dialogues directs entre les personnages au lieu de les rapporter indirectement, on pourrait y déceler une transformation du fonctionnement interne du mode narratif³⁴⁷. En donnant plus de place aux dialogues que ne le faisaient les versions littéraires de « Cendrillon » des Grimm et de Perrault³⁴⁸, et en inversant de la sorte le rapport entre discours direct et indirect, *Javotte* emprunte certains traits du mode dramatique³⁴⁹. La présence marquée des paroles échangées et reproduites directement (comme les dialogues au théâtre) rapproche ainsi la prose de la

³⁴⁵ Toujours selon la terminologie proposée par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 71.

³⁴⁶ L'aspect parodique du projet littéraire repose ainsi sur un décalage temporel : on y présente une séquence qui précéderait l'intrigue de « Cendrillon » (un *prequel*, donc), mais se déroulant dans une temporalité postérieure à la parution du conte.

³⁴⁷ Les changements du mode de représentation d'une œuvre (narratif et dramatique), ou le passage d'un mode à l'autre relèvent de la transmodalisation selon Gérard Genette (*Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 396).

³⁴⁸ On y retrouve des paroles rapportées, comme certaines mises en garde de la fée-marraine ou les suppliques de Cendrillon, mais pas une suite de dialogues complets entre les personnages, comme dans *Javotte*.

³⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 407.

forme dramatique, renforçant l'aspect théâtralisé de la narration de Javotte, qui a tendance, précisément, à se voir elle-même comme un personnage jouant un rôle³⁵⁰.

Parmi les opérations de transformation formelle effectuées dans *Javotte*, on compte également la translongation par extension thématique³⁵¹, puisqu'on ajoute des éléments à l'hypotexte : les versions du conte de « Cendrillon » tiennent sur quelques pages alors que *Javotte* est un roman constitué de soixante-dix-neuf courts chapitres, permettant à la narratrice de développer plus longuement sur ses expériences avant l'arrivée de sa demi-sœur Cendrillon, qu'il s'agisse de son bal de finissants, qui n'a rien à voir avec les bals royaux d'époque, ou encore de sa haine envers sa rivale Carolanne qui grandit tout au long de l'intrigue.

Narré à la première personne par le personnage de Javotte, à la manière d'un journal intime, le roman de Boulерice effectue une transvocalisation et une transfocalisation, opérations de transposition qui sont notables en raison de l'ampleur de leurs conséquences sémantiques. Le conte de Cendrillon, narré de manière impersonnelle depuis une perspective externe, est focalisé sur les épreuves vécues par Cendrillon, alors que le roman de Boulерice délègue la voix narrative à Javotte³⁵², qui adopte une focalisation interne en racontant uniquement ce qu'elle peut percevoir et connaître. La conséquence majeure des changements de perspective et de voix narrative est bien entendu l'effacement du personnage de l'héroïne principale au profit du personnage secondaire, dont on veut sonder et partager les aspirations et les états d'âme. Boulерice déplace ainsi le centre de l'intrigue vers un personnage moins connu et tenu dans l'ombre dans les versions des Grimm et de Perrault. Comme le note Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*,

[m]odifier la perspective adoptée dans le récit initial conduit à peu près inévitablement à opérer, au sein du personnel fictif, ce qu'on pourra voir comme un

³⁵⁰ Je reviendrai sur cet aspect dans le troisième chapitre de ma thèse.

³⁵¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 375.

³⁵² Il est intéressant de noter que, à certains endroits, une narration impersonnelle propre au conte réapparaît, comme si Javotte se détachait en parlant d'elle-même à la troisième personne, tel que dans cet extrait, cité précédemment : « Javotte tirée d'un conte de fées, mais catapultée dans son XXI^{ème} siècle. Javotte sur la trithérapie, oui. » (*J*, p. 105)

décentrement ou un recentrement, selon qu'on se place du point de vue du protagoniste ravalé au rang de simple personnage (quand il ne disparaît pas tout à fait) ou de celui du personnage secondaire qui reçoit ainsi une promotion, quand il n'accède pas carrément à l'existence fictive³⁵³.

Le « recentrement », qui a « pour effet de “rendre présent” ce qui était originellement en périphérie, [et qui] contribu[e] ainsi à l'illusion romanesque transfictionnelle³⁵⁴ », permet donc à Javotte de déloger sa rivale, de prendre sa place dans l'intrigue et de porter elle-même les fameuses chaussures de « vair ».

En plus des changements affectant la longueur, la prose romanesque et les modes narratifs (voix et perspective), le passage du conte au roman entraîne également plusieurs transformations thématiques dans *Javotte* : la trame exacte de l'histoire de Cendrillon n'étant pas respectée, puisque les actions principales effectuées par Cendrillon sont reprises différemment par Javotte, s'ensuit une altération importante de la diégèse du conte original. De surcroît, même si plusieurs éléments clés de « Cendrillon » sont conservés, tels que les principaux traits de caractère des personnages et la séquence du bal, le déplacement temporel tend à les rendre quasi méconnaissables, en les faisant migrer de l'atemporalité du conte au décor contemporain mis en scène dans le roman. L'école secondaire de Saint-Rémi de Napierville y tient lieu de royaume fort désenchanté, dans lequel Javotte, adolescente aux tendances maniaco-dépressives, ne semble pas trouver sa place, et où le bal royal est remplacé par un bal de finissants lors duquel on *couronne* la gagnante d'un concours de danse. La « translation *proximisante*³⁵⁵ » du conte y devient parodique et engendre ainsi plusieurs modifications que j'aborderai en m'attardant davantage à l'étude du personnage de Javotte, cette dernière se retrouvant dans la même posture que Cendrillon (humiliée par une figure maternelle et en quête du prince charmant), en conservant, toutefois, la personnalité cruelle de la demi-sœur.

³⁵³ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 144.

³⁵⁴ Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, ouvr. cité, p. 145.

³⁵⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 431.

Par l'inventaire des procédés de transposition thématique repérés dans le roman de Boulerice, je tenterai de montrer comment l'accumulation des différentes versions de « Cendrillon » et leur transformation au sein de l'intrigue participent à l'ambiguïté identitaire de la narratrice, caractérisée par sa méchanceté et le fantasme obsessionnel de ressembler à une princesse.

2.3.2 Éloge de la méchante

Présentée dès le départ comme un personnage ambigu, entremêlant les caractéristiques propres de Cendrillon et de la méchante demi-sœur, Javotte semble prise entre ses fantasmes royaux inassouvis et ses désirs de vengeance, entre différents modèles de bonté et de méchanceté, de beauté et de laideur, aussi bien modernes qu'anciens. C'est donc dans un double mouvement de rapprochement et de distanciation que le personnage de Javotte se construit en réaction au conte de « Cendrillon », le mettant à mal et s'y comparant à la fois.

Comme la méchanceté est associée au personnage de Javotte dans les versions littéraires de « Cendrillon », il n'est pas étonnant de retrouver ce trait de caractère, poussé à l'extrême chez la narratrice. La cruauté et la mesquinerie dont le personnage de la demi-sœur fait preuve dans le conte original sont les principaux indices qui, associés au prénom de Javotte, contribuent à l'identification du personnage et du lien hypertextuels.

La narratrice raconte d'abord comment elle a presque tué sa sœur lorsqu'elle était enfant :

Je me rappelle avoir tenté de tuer Anastasie, vers l'âge de mes huit ans. Je l'avais poussée devant une voiture, mais le conducteur avait freiné à temps. [...] Bel et bien poussée. Comme un réflexe. Un geste spontané. Une envie de détruire intrinsèque. Le démon en moi. (*J*, p. 36)

Sa cruauté gratuite, qui « ne date pas d'hier » (*J*, p. 78), comme elle l'avoue, est en effet un des seuls traits distinctifs de son homonyme dans « Cendrillon », qui est décrite comme ayant le même caractère que sa mère, véritable marâtre, et ressort surtout par le contraste avec la

douceur et la bonté d'âme de Cendrillon. La Javotte de Boulerice est toutefois un peu plus « motivée³⁵⁶ » au sens où l'entend Genette, c'est-à-dire que la diégèse explique et rend plus compréhensible sa conduite cruelle et manipulatrice (ce qui n'était pas le cas dans le conte) : « Mon comportement est excusable : j'ai de multiples fractures et je viens de perdre mon père. » (*J*, p. 13) On pourrait même parler de « surmotivation » dans le cas présent, puisqu'on identifie de nombreuses causes au comportement de Javotte : qu'elle vienne tout juste de perdre son père, que sa mère se réfugie dans un silence difficile à supporter, que sa propre vision d'elle-même et de son corps soit négative, entre autres, sont des facteurs qui expliquent son comportement destructeur, lequel se reflète dans ses relations problématiques avec les autres.

La méchanceté de Javotte, qui semble bien souvent disproportionnée, en devient parodique. Ses scénarios de vengeance, en effet, sont loufoques et peuvent difficilement être pris au sérieux : elle rêve de crever les yeux de la plus jolie fille de son école secondaire, qu'elle jalouse (*J*, p. 33, p. 153-154), de multiples façons (à l'aide de dards, de becs d'oiseaux et d'un talon aiguille), de faire périr sa mère et sa sœur dans une bassine de Pepsi en les y noyant, simplement parce que sa sœur a bu son reste de boisson gazeuse (*J*, p. 39). Transposant les actes de violence présents dans les contes en des fantasmes délirants, le roman se transforme en éloge burlesque du mal qui renverse plusieurs scènes et motifs connus de « Cendrillon ». L'ambiguïté des comportements de l'adolescente, qui cherche à se voir comme une princesse, mais qui agit plutôt comme la méchante sœur, ressort également dans la dégradation que le roman fait subir au conte, notamment par l'imitation parodique des tâches ménagères dévolues à Cendrillon et l'épisode central du bal qui perd tout de son lustre royal.

Se comparant à une « martyre domestique » (*J*, p. 179) qu'on exploite, la Javotte de Boulerice parodie le sort de Cendrillon, chargée « des plus viles occupations de la Maison³⁵⁷ » et « trim[ant] dur du matin au soir³⁵⁸ ». Javotte présente en effet de manière

³⁵⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 386.

³⁵⁷ Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 278.

³⁵⁸ Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 97.

hyperbolique les efforts déployés dans les tâches ménagères que sa mère lui demande d'accomplir :

J'avale la pilule et je frotte. Je prends sur moi et ma dignité et je frotte. J'œuvre avec résilience, avec abandon, avec vertu. Je frotte à m'en faire éclater le cœur. J'astique comme si ma vie en dépendait. Je ne m'économise jamais dans rien, peu importe la discipline. Anastasie entre dans la salle de bains pendant que je récure, et s'observe dans la glace. Elle se sourit. Elle flirte avec elle-même. Je ricane, sans réduire la cadence. Je frotte avec une telle vigueur que je risque la canonisation. Oui. Je suis à deux doigts de la canonisation. (*J*, p. 27)

L'hyperbole devient ironique : Javotte, se louangeant elle-même, se moque des martyres endurés par les saints en ne faisant aucune nuance entre le récurage de la baignoire et une action digne de la canonisation. Son comportement railleur, qui n'a rien à voir avec la dévotion, est par ailleurs en complète contradiction avec ce qu'elle avance. De plus, sa béatitude est rapidement balayée par la réapparition de son côté hargneux et rancunier. En effet, Javotte abandonne ses ambitions de sainteté et décide de se venger alors qu'elle épousète à contrecœur sa chambre et celle de sa mère (*J*, p. 77) :

Ma mère poursuit dans sa carrière de marâtre. Je me venge. Je termine mon sac de frites dans la chambre de ma mère. Les doigts tachés par la friture, je laisse mes empreintes sur les fleurs de sa tapisserie. [...] Je suis terrible aujourd'hui. (*J*, p. 77)

La « scène de ménage », qui au départ rapproche Javotte et Cendrillon, est remplacée par une « scène de salissage » dans laquelle Javotte n'est plus représentée, à l'image de Cendrillon, en esclave soumise et docile, mais en *mauvaise fille* qui sabote le travail accompli. Javotte dérive ainsi d'un modèle comportemental à un autre, se reconnaissant d'abord dans la figure canonique de la bonne Cendrillon, victime des sévices de la marâtre, puis dans celle de la cruelle demi-sœur qui contrarie son entourage – et qui semble d'autant plus intéressante et moins commune que la fade héroïne.

D'une manière similaire, le bal où Cendrillon danse avec le prince et perd un de ses souliers est revisité sous le regard désenchanté de Javotte. Sous la plume de Boulerice, l'annonce du bal royal subit une certaine dévaluation en étant remplacée par celle d'un « vulgaire bal de finissants » de secondaire, qui n'est pas « digne d'une princesse » (*J*, p. 97).

L'adolescente s'y rend tout de même, au bras d'une amie, alors qu'elle aurait préféré être la cavalière de Luc Harvey. Tentant de faire fi de cette première déconvenue, Javotte, qui désire par-dessus tout être « une princesse quand même » (*J*, p. 113), se donne en spectacle et tente de susciter des réactions admiratives, telle la Cendrillon du conte laissant tous les invités bouche bée devant sa grande beauté³⁵⁹. Bien qu'elle dise se démarquer des autres par l'originalité de sa tenue, qui n'a de magique que le « sac magique » qu'elle porte autour du cou (*J*, p. 148)³⁶⁰, elle semble être la seule à se percevoir ainsi. Javotte exagère à propos de l'intérêt qu'elle suscite et va jusqu'à se comparer à Elizabeth Taylor³⁶¹ dans le rôle de la reine Cléopâtre, se rapprochant ainsi d'un autre type de représentation des figures royales.

Javotte a cependant beaucoup moins de succès qu'elle le prétend, surtout lorsque vient le temps de la danse. L'adolescente se déhanche de manière exagérée et ridicule au son de la chanson « Toxic » de Britney Spears (*J*, p. 150), se démenant tellement qu'elle finit par en perdre sa chaussure de fourrure³⁶² :

Dans ma furie chorégraphique, j'ai cassé le talon d'une de mes chaussures de vair.
Celui de droite. Je ramasse le talon et m'éloigne d'elle, en conservant ma dignité.
(*J*, p. 150-151)

Alors qu'elle demande à Camille « laquelle de [Carolanne ou d'elle-même] [...] dansait le mieux » (*J*, p. 152), rappelant les questions posées au miroir magique dans le conte de Blanche-Neige³⁶³, son amie lui répond que c'était Carolanne, sa rivale dont la beauté

³⁵⁹ « Et quand dans cette toilette, elle fit son apparition à la fête, chacun s'extasia sur sa beauté » (Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 102) ; « Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser, et les violons ne jouèrent plus, tant on était attentif à contempler les grandes beautés de cette inconnue. On n'entendait qu'un bruit confus : Ah, qu'elle est belle ! » (Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 280.)

³⁶⁰ Sa tenue diffère ainsi fortement des robes de Cendrillon, apparues féériquement grâce à la fée-marraine de Perrault et à l'oiseau enchanté des frères Grimm.

³⁶¹ « [T]oute ma classe me regarde comme si j'étais Elizabeth Taylor, quand elle était encore en vie. Mon torticolis cause ma félicité. Ça me donne un port de reine. Je suis de loin la plus digne de la soirée. » (*J*, p. 148-149)

³⁶² La description de la pantoufle de vair (*J*, p. 151) que porte Javotte, chaussure inusitée faite de fourrure d'écureuil, semble référer à une correction ultérieure du conte de « Cendrillon », qu'Honoré de Balzac, Anatole France et *Le Littré* proposaient dans le but de rectifier ce qu'ils croyaient être une erreur ; le verre ne leur semblant pas être un matériau habituel pour un soulier. La querelle entre les deux graphies, « vair » ou « verre », provient du métadiscours sur l'œuvre et des réécritures plus « rationalisantes » qui ont été écrites à sa suite.

³⁶³ « Petit miroir, petit miroir chéri, Quelle est la plus belle de tout le pays ? » (Grimm, « Blancheneige », *Contes*, ouvr. cité, p. 145.)

l'exaspère. Selon Camille, c'est donc Carolanne qui se rapproche de la grâce de Cendrillon, reconnue du prince qui ne désire plus qu'elle comme cavalière³⁶⁴, tandis que Javotte ne correspond pas à la vision princière qu'elle cherche à donner d'elle-même. L'adolescente souhaite alors à Camille de « s' étouffe[r] en mangeant son gâteau au caramel » (*J*, p. 152), puis, « frissonn[ant] de haine » (*J*, p. 154), rêve d'enfoncer la pointe de son talon aiguille dans les yeux de Carolanne.

L'après-bal ne sera pas plus glorieux pour Javotte. Rentrant chez elle dans une « triste Toyota qui empeste le cigare » (*J*, p. 153), ce qui rappelle la transformation du carrosse de Cendrillon en citrouille après le bal, elle redevient « une vulgaire finissante de l'école secondaire Pierre-Bédard » (*J*, p. 154), telle une Cendrillon retrouvant ses habits de souillon :

Je retire ma robe de bal d'une autre époque, et mets mes souliers fichus dans le fond de ma garde-robe. J'enfile une camisole, un bas de pyjama et un gros kangourou. Je me refais une toque décente, et après une longue hésitation, je décide de la figer avec le fixatif de ma mère. Je sors de chez moi, embaumée de *spray-net*, comme une vulgaire finissante de l'école secondaire Pierre-Bédard. (*J*, p. 154)

S'ensuit un *party* où les invités boivent exagérément, jusqu'à être malades, et où Javotte, ne pouvant se retenir, urine dans les géraniums de ses voisins, ce qui vient aussitôt balayer ses airs de princesse, s'ils en étaient.

Le roman opère ainsi un certain dédoublement du conte, dans la mesure où l'on attribue à Javotte les caractéristiques physiques et psychologiques de la méchante demi-sœur tout en lui faisant emprunter le parcours qui permet à Cendrillon de devenir une princesse – se dévouant aux tâches de la maison, allant au bal et perdant sa chaussure –, mais dans une version dégradée et désenchantée. De plus, la confusion identitaire de la narratrice est rendue patente par le relais de toutes les références aux contes que contient son discours. La finale du roman est représentative de cette confusion et de l'oscillation constante qui caractérise le comportement et les désirs de Javotte entre les pôles de la princesse et de son opposante. Cette finale reconduit d'abord la situation initiale du conte de « Cendrillon », où un veuf

³⁶⁴ « Il ne voulut danser avec personne d'autre, de sorte qu'il ne lui lâcha plus la main et quand un cavalier venait l'inviter, il lui disait : "c'est ma cavalière". » (Grimm, « Cendrillon », *Contes*, ouvr. cité, p. 101.)

fortuné et sa jeune fille arrivent dans leur nouvelle demeure³⁶⁵ : « Un homme souriant et bon apparaît dans le cadre [de la porte]. Derrière lui, douce et discrète, dans l'ombre de son père, ma future demi-sœur. » (*J*, p. 181) Javotte imagine d'abord positivement la relation qu'elle pourra entretenir avec cette demi-sœur, qui viendrait remplacer la décevante Anastasie : « Je la ferai tourner, comme dans *Les quatre filles du docteur March*. » (*J*, p. 178) Mais comme elle jalouse sa beauté³⁶⁶, Javotte se ravise et propose plutôt un pacte de vengeance à Anastasie, se jurant de détester l'étrangère de toutes leurs forces et de « men[er] la vie dure à cette fille » (*J*, p. 181) jusqu'à « la détruire » (*J*, p. 182), comme si la narratrice effectuait en bout de ligne un retour *définitif* à la méchanceté.

2.3.3 Une identité en péril, ou Javotte entre l'effacement et le rappel

Au-delà de cette attitude quasi schizophrénique de Javotte, la protagoniste est plus généralement égarée entre une multitude de modèles – des princesses archétypales, aux princesses de la pop, sans oublier les princesses historiques –, auxquels elle s'identifie, mais qui appartiennent à des univers et des temps incompatibles et disjoints. Javotte passe d'un état psychologique à l'autre, d'un modèle à l'autre, comportement soulignant la discontinuité qui la fonde et qui semble découler de son changement significatif de rôle et, ainsi, de son passage d'une fiction à une autre, où, de personnage secondaire de conte, elle devient personnage principal de roman. On pourrait y voir une certaine forme de *surcompensation* (mémorielle, ou référentielle), comme si Javotte cherchait à récupérer l'attention dont elle avait été privée durant des siècles dans un conte où elle restait constamment dans l'ombre d'une princesse, en se comparant ici au plus grand nombre d'entre elles. Par ailleurs, son « retour », ou sa migration fictionnelle, qui permet à Javotte de se rapprocher davantage de la princesse, implique aussi un certain effacement puisque, comme le propose Isabelle

³⁶⁵ À la différence du conte de « Cendrillon » des Grimm où ce sont la belle-mère et ses filles qui viennent habiter chez le père de Cendrillon.

³⁶⁶ « Ses traits harmonieux sont une injure. » (*J*, p. 181)

Daunais, l'identité du personnage transfictionnel est paradoxalement mise en péril, dans le sens où il

ne peut avoir de seconde vie que si la première s'efface ou s'allège, ne peut atteindre à la virtualité du personnage mobile, libre encore de son histoire, que s'il se vide du plein sémantique dont il était chargé³⁶⁷.

Tout se passe dans le roman de Boulerice comme si Javotte représentait cette mémoire, cette identité en train de se dissoudre par les trop nombreuses reprises et variations qu'on lui fait subir, et que le conte, en définitive, la rappelait à elle par la seule caractéristique qu'elle possédait à l'origine : la méchanceté. Les thématiques de la cruauté, de la déception et de la perte se substituent ainsi à celles de la bonté, de la félicité et du succès de Cendrillon dans le conte. Cette permutation significative fait de même ressortir la détresse contemporaine de la jeune narratrice, qui se donne à lire comme une princesse maudite, puisque la seule chose qui ressemble véritablement au conte dans l'état présent de l'existence de Javotte, c'est le drame qu'il recèle, avant toute finale heureuse : « Je veux le pire tout de suite, et finir légère et heureuse. » (*J*, p. 171)

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons affirmer que la vocalisation du conte par la narratrice et la surmotivation de son caractère antipathique débouchent sur une (re)valorisation parodique de sa méchanceté, qui subsiste du conte. Cette méchanceté, d'ailleurs, se rapproche du merveilleux, puisque les fantasmes de destruction de Javotte envahissent la trame narrative et se font de plus en plus invraisemblables. Ils glissent même légèrement vers le fantastique, dans la mesure où ils accentuent le côté diabolique de Javotte. Un certain basculement ou renversement du réalisme vers le merveilleux et le fantastique est donc perceptible dans le roman, instabilité ou hésitation générique dont j'analyserai les formes et enjeux dans le chapitre suivant.

³⁶⁷ Isabelle Daunais, « Condition du personnage transfictionnel », dans René Audet et Richard Saint-Gelais (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 359.

2.4 *LE VAILLANT PETIT TAILLEUR* : UNE REECRITURE DIGRESSIVE DU CONTE DES GRIMMGRIMM

En ajoutant au conte dont il entend se faire l'auteur une légion de références et d'allusions littéraires, le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* respecte, malgré l'intégration de ce réseau intertextuel, le schéma narratif du « Vaillant Petit Tailleur », comme l'a montré René Audet³⁶⁸. Le roman de Chevillard, en effet, relate dans l'ordre les principales péripéties qui constituent la trame narrative du conte des frères Grimm. Cette conservation du sujet de l'hypotexte n'empêche pas toutefois des transformations formelles et thématiques significatives. La transformation la plus notable et la plus imposante consiste en l'intégration de digressions dans la trame originale du conte, composées entre autres de remarques moqueuses et d'un discours métatextuel sur l'hypotexte et ses transcripteurs. Par l'intégration de digressions et de commentaires sur l'histoire et les sources, le roman de Chevillard se donne à lire comme une réécriture digressive du « Vaillant Petit Tailleur ». La réécriture³⁶⁹, qui est l'action de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit³⁷⁰ », est entendue ici, pour reprendre la définition stylistique de Georges Molinié, comme une

activité scripturaire qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable, qu'il s'agisse d'un discours littéraire de base, réalisé, sous la forme d'un texte, ou de tout un style (verrouillage figé de combinaisons stylématiques). L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte, ou la mise en exercice d'un nouveau style³⁷¹.

³⁶⁸ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 191-192.

³⁶⁹ Ou « réécriture » ; le terme ainsi orthographié est utilisé par Georges Molinié et Anne-Claire Gignoux (« De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 13 (*Nouvelles approches de l'intertextualité*), 2006, consulté le 21 octobre 2017, URL : <http://narratologie.revues.org/329>) pour distinguer cette pratique hypertextuelle de la réécriture en tant qu'acte où un auteur corrige et intervient dans les premières versions de son propre texte, et qui est étudié par la critique génétique. Pour ma part, je conserverai la graphie « réécriture », plus usuelle, à l'instar des critiques de l'œuvre de Chevillard (comme, par exemple, René Audet dans « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 191-192).

³⁷⁰ Définition du *Trésor de la langue française*, Gallimard, 1990, cité par Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », art. cité.

³⁷¹ Georges Molinié, « Les lieux du discours littéraire », dans Christian Plantin (dir.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993, p. 92-100, cité par Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », art. cité.

Anne-Claire Gignoux, à propos de ce concept, ajoute que la « réécriture n'est pas clonique, répétition totalement exacte », puisque des variantes y interviennent³⁷². Elle est un « travail toujours doublement transformateur » :

La réécriture travaille le texte. Elle travaille le texte récrit : elle le découpe, le déforme, le détourne, ou le cite avec un respect obstiné [...]. [...] [L]a réécriture fait subir aux mots récrits un traitement, un travail toujours doublement transformateur : il modifie le texte récrit, fragmenté, exilé de son contexte, éventuellement corrigé, mais aussi le texte où il s'insère et qu'il enrichit. La réécriture est polyphonique : mélange de voix, de mots, mots nouveaux, mots répétés à reconnaître... Le lecteur dialogue avec les différentes voix, les identifie ou non³⁷³.

Gignoux distingue par ailleurs les types de réécriture selon la nature du matériau sur lequel porte la répétition (y reprend-on le signifiant ou le signifié, la forme ou le fond ?), selon l'origine (l'auteur se cite-t-il lui-même, ou évoque-t-il le texte de quelqu'un d'autre ?), selon la valeur (la réécriture est-elle parodique, satirique, sérieuse ?) et selon l'étendue (la réécriture est-elle ponctuelle ou affecte-elle l'œuvre entière ? Une seule œuvre ou l'ensemble de la production de l'auteur ?)³⁷⁴.

Dans le cas du *Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard, la réécriture touche l'œuvre entière et porte surtout sur le signifié, soit l'histoire reprise, en ne récupérant que quelques mots et expressions, mais ne comporte pas de citations littérales du conte. Elle permet de surcroît de formuler une critique de la forme originale, c'est-à-dire celle du conte, qui contraint l'intrigue et l'empêche de se déployer avec autant d'envergure que dans le roman. De surcroît, le narrateur-auteur évoque ses sources, les contes des frères Grimm, en adoptant une posture satirique et porte des charges virulentes contre la crédulité (*VPT*, p. 213) et le ridicule de ces derniers³⁷⁵. Mentionnons cependant que le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, bien qu'il annonce son projet, celui de raconter le conte du tailleur à nouveau, n'utilise pas lui-

³⁷² Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », art. cité.

³⁷³ Anne-Claire Gignoux, *La réécriture : formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, p. 7.

³⁷⁴ Anne-Claire Gignoux, *La réécriture*, ouvr. cité, p. 7-8.

³⁷⁵ À ce propos, retenons, par exemple, sa digression sur l'image des frères Grimm, ridiculisant abondamment le bonnet que porte le frère aîné sur un de ses portraits (*VPT*, p. 60). Cet extrait rappelle d'ailleurs la célèbre description de la casquette de Charles Bovary par Gustave Flaubert dans *Madame Bovary*.

même le terme « réécriture ». S'il parle à l'occasion d'une « tentative d'appropriation » (*VPT*, p. 216) du conte et non de « réappropriation », il met surtout de l'avant l'originalité de sa démarche. Sa tâche est plutôt, selon lui, de « rester aussi fidèle que possible au conte tel qu'il nous est parvenu sans [s']en tenir au rapport des frères Grimm » (*VPT*, p. 30). Le lecteur a l'impression que l'écrivain, même s'il annonce et dénonce clairement ses sources, cherche en même temps à les effacer, ou à dévaluer leur statut littéraire : c'est-à-dire qu'il insiste sur la primauté de sa version « romanesque », comme si « Le Vaillant Petit Tailleur » n'avait pas encore accédé à l'écrit dans la transcription folklorique des Grimm. La figure auctoriale de l'auteur serait donc indispensable pour que le conte, comme retranscription d'une « histoire enfantée confusément par des beaux parleurs » (*VPT*, p. 7), devienne « écriture » (avant d'être une réécriture).

Dans ce chapitre, j'analyserai les modalités de la réécriture hypertextuelle dans le roman de Chevillard en relevant les opérations de transposition formelles et thématiques du conte du « Vaillant Petit Tailleur ». En montrant la superposition des trames fictionnelles dans le roman de Chevillard, qui passe de l'histoire du Tailleur à des digressions qui donnent lieu à de nouvelles histoires connexes (celle de sa rédaction et de ses origines, contre celle de sa correction et de ses potentiels concurrents fictionnels), je présenterai les principaux procédés qui concourent à la transformation diégétique. Tout d'abord, j'aborderai la critique de l'hypotexte et de ses sources, qui se déploie dans des commentaires métatextuels émis par le narrateur : le narrateur digresse souvent du récit des aventures du Petit Tailleur pour adopter une posture d'exégète, proposant certaines corrections et solutions de remplacement au conte des frères Grimm. Ensuite, je ferai ressortir la présence d'une seconde trame, celle des intrusions métalectiques du narrateur-auteur, afin de montrer comment son inscription dans l'histoire qu'il réécrit lui permet d'opérer un glissement entre la diégèse du conte et sa propre expérience de rédaction. Il relie ainsi ces deux « fictions », jusqu'à se dédoubler lui-même en personnage de conte. Je montrerai en quoi cette réécriture critique et métalectique du conte singularise le projet de Chevillard, où l'expansion de l'histoire du Tailleur a comme principale conséquence de dévoiler le caractère autoréférentiel du roman.

2.4.1 Les transpositions formelles : transvocalisation, transfocalisation et translongation

Dans son article « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », René Audet repère déjà certains procédés de transposition formelle de l'hypotexte dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. Il relève notamment la « transvocalisation (passage d'une narration à la troisième personne à une narration à la première)³⁷⁶ ». Le fait que le conte soit rapporté par un narrateur-auteur qui cherche à instaurer son autorité dans le texte diffère largement de la neutralité de la version des Grimm. La vocalisation est au fondement du projet de réécriture romanesque du conte. Par ce procédé, le narrateur-auteur affirme et affiche clairement sa présence et sa fonction de régie en dirigeant l'intrigue. Il se manifeste notamment lorsqu'il interpelle le lecteur et marque les fins de ses digressions pour reprendre le récit là où il l'avait abandonné : « Et je reprends plutôt mon récit, plus haut, on se souvient de la situation : le vaillant petit tailleur cambré comme un mousquetaire invite le géant à lire la formule brodée sur sa ceinture. » (*VPT*, p. 70) Par ailleurs, en plus de souligner la composition digressive de son récit, il n'hésite pas à glorifier lui-même son travail et ses interventions littéraires, par exemple lorsqu'il est satisfait de sa clause : « C'est clore le chapitre avec superbe. » (*VPT*, p. 119) Ainsi, en détournant l'intrigue vers l'acte de reprise qu'il opère, le narrateur-auteur effectue également une transfocalisation : il s'inclut dans la diégèse et en devient le principal sujet. Par ce changement de perspective, il fait mine d'observer le Petit Tailleur en action tout en lui usurpant son rôle de héros. Cette posture lui permet de relever ce qui aurait « échappé » aux conteurs de l'époque, telles les invraisemblances et les imprécisions qu'il s'empresse de corriger, et de mettre en lumière le rôle qu'il y joue. De plus, il exécute de nombreuses pirouettes « focalisatrices » qui changent radicalement son point de vue. Il semble d'abord omniscient, connaissant l'histoire de son héros comme le fond de sa poche. Parfois, cependant, son champ de perception se trouve limité : par exemple, il ignore l'âge réel du tailleur, sur lequel il ne peut qu'extrapoler (*VPT*, p. 95-96) ; il « concède qu[e le Petit

³⁷⁶ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 192.

Tailleur] demeure pour [lui] le premier un bloc opaque d'énigmes et de complications » (*VPT*, p. 108) ; ou encore, il affirme carrément se situer à l'extérieur de la diégèse et dénie son omniscience : « Ne comptez pas sur moi pour décrire avec l'accent du terroir la région que traverse le vaillant petit tailleur et m'y cantonner alors que je vois le monde de ma fenêtre. » (*VPT*, p. 55) Ces glissements sont un jeu de plus sur les conventions littéraires que le personnage de l'auteur se plaît à subvertir par leur autoreprésentation, afin que le lecteur ne puisse oublier le caractère construit de la fiction.

Dans l'article précédemment cité, Audet identifie également dans *Le Vaillant Petit Tailleur* une opération de « transmodalisation (du conte au roman)³⁷⁷ ». Précisons que la transmodalisation selon Genette est plutôt une « modification apportée au *mode de représentation* caractéristique de l'hypotexte³⁷⁸ », soit le mode narratif ou le mode dramatique, « et non un changement de genre³⁷⁹ » (du conte ou de l'épopée au roman par exemple). Un changement de genre, selon Genette, entraîne des transformations thématiques trop importantes pour être considéré comme un procédé strictement formel. Le prochain chapitre sera consacré à la question générique, j'y reviendrai donc ultérieurement.

Le Vaillant Petit Tailleur opère aussi une translongation, qui, quant à elle, se produit à la fois aux niveaux de la forme et du fond. De manière ironique, le narrateur-auteur de Chevillard se moque de la brièveté et de la succession rapide des actions des contes, dans lesquels les héros n'ont « que quelques pages pour vivre trois volumes d'aventures » (*VPT*, p. 111). Il leur préfère une pratique littéraire privilégiant l'amplification et les digressions, qui « épous[eraient] plus fidèlement [l]es trajectoires [du personnage] » (*VPT*, p. 111). Une telle pratique devient « la seule manière de conduire convenablement [l]e récit » :

plus légitime qu'aucune autre et en tout cas que le parti pris d'efficacité des frères Grimm qui expédient la chose en dix pages et passent à l'histoire suivante, il était un homme pauvre qui avait douze enfants, j'appelle cela bâcler la besogne – si les

³⁷⁷ René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 192.

³⁷⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 395 ; je souligne.

³⁷⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 395.

veuves chevrotantes avaient su, m'est avis qu'elles se seraient tues, laissant leur vaillant petit héros jouir de tout l'espace de leurs longues songeries (VPT, p. 109).

Dans cet extrait qui thématise l'opération de transformation « quantitative³⁸⁰ », l'on constate que celle-ci concerne l'expansion stylistique et l'augmentation quantitative de l'hypotexte, en modifiant la prose brève du conte par une prose romanesque foisonnante et remplie de digressions³⁸¹. Cette nouvelle écriture entraînera nécessairement des ajouts diégétiques importants, de nouvelles actions ou d'autres histoires par exemple, lesquelles participeront aux transformations thématiques (et pragmatiques). Afin d'illustrer comment cohabitent et se combinent ces opérations, je m'attarderai sur quelques passages représentatifs du roman qui mettent en relief ces divers types de changements.

Dès le début, le narrateur-auteur se targue de reprendre la matière diégétique du « Vaillant Petit Tailleur » Celui-ci, rappelons-le, est un conte facétieux³⁸², du type AT-1640, « The Brave Little Tailor », selon le catalogue établi par Aarne et Thompson, et possède des variantes dans plusieurs langues. L'une de ses sources, selon certains spécialistes, se retrouverait « dans le *Wegkützer* de Martinus Montanus (vers 1557)³⁸³ ». En un sens, comme il met en scène un personnage habile et ingénieux devant affronter un adversaire plus imposant, un géant, il rappelle pour certains le mythe de David et Goliath³⁸⁴. Le conte est composé de cinq séquences : le premier succès où le tailleur abat sept mouches d'un coup, l'affrontement des géants, la chasse de la licorne, puis celle du sanglier et, finalement, le mariage du tailleur et de la princesse.

³⁸⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 321 ; l'auteur souligne.

³⁸¹ Il y a donc lieu de parler de transtylisation, qui, selon Genette, « est une réécriture stylistique, une transposition dont la seule fonction est un changement de style. » (*Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 315.) On peut considérer que, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le narrateur-auteur intervient et corrige le style de la transcription des Grimm pour enrichir le vocabulaire répétitif du conte, qu'il déplore.

³⁸² Selon la définition donnée par Michèle Simonsen (*Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 23 ; l'auteur souligne), « [l]es contes facétieux populaires sont surtout centrés autour de deux grands réseaux de thèmes : stigmatisation de la *sottise*, et *mauvais tours*, que ceux-ci soient dus à l'esprit de facétie ou au désir de vengeance, avec un élément carnavalesque certain [...], dans lesquels un actant socialement inférieur joue des mauvais tours à un autre socialement supérieur. »

³⁸³ Philip Pullman, « Le Courageux Petit Tailleur », *Contes de Grimm*, Paris, Gallimard, 2014, p. 150.

³⁸⁴ Philip Pullman, « Le Courageux Petit Tailleur », *Contes de Grimm*, ouvr. cité, p. 150.

En transposant ces séquences dans le roman, le narrateur-auteur ne se gêne pas pour « colorer » l'histoire à sa manière en la stylisant et en modernisant certains éléments. Par exemple, lorsqu'il rapporte le départ du Tailleur qui « quitte [son] atelier trop exigü pour le héros qu'il est soudain devenu » (VPT, p. 51), il intègre une petite annonce de son logement maintenant disponible : « À louer chambre sous les combles, 12 m², table, pailleasse, broc, cuvette. » (VPT, p. 51). Cet ajout transforme le conte en y intégrant une forme non littéraire anachronique. De plus, pour décrire la scène du départ du tailleur, partant à l'aventure, le narrateur-auteur insiste sur la « prestance » du héros en utilisant des figures de style telles que l'exagération et la personnification du décor, qui transforment le style sobre du conte, d'où un tel langage figuratif est absent :

Les maisons s'écartent sur son passage et se pressent craintivement contre leurs voisines formant deux rangs serrés de part et d'autre de sa trajectoire inflexible, certaines façades se lézardent. Sa réputation l'a précédé. On sait à qui l'on a affaire. (VPT, p. 53)

C'est que notre narrateur aime jouer sur (et avec) les mots : « La fatigue tombe d'un coup sur ses épaules. Le petit tailleur la couche sur un lit d'herbe, et se sauve sans faire de bruit. » (VPT, p. 57) D'ailleurs, plus souvent qu'à son tour, il donne dans l'exagération et procède à de longues énumérations, qui se font rares dans les contes, peu *indiciés*. Et les quelques énumérations que comprend le conte original, le narrateur se plaît à les rallonger de plus belle. Dans la version des Grimm, on retrouve par exemple la mention suivante :

Dans une forêt de son royaume habitaient deux géants qui causaient de grands dégâts en volant, tuant, grillant et incendiant, personne ne pouvait approcher d'eux sans se mettre en danger de mort³⁸⁵.

Pour rapporter cette scène où le roi demande au tailleur, comme première épreuve, de se débarrasser des deux géants, le narrateur-auteur présente une liste interminable des méfaits de ces derniers :

Abattre deux géants qui vivent dans une forêt impénétrable, non loin du château, et désolent le pays, volant, violant, vitriolant, grillant, incendiant, massacrant,

³⁸⁵ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 90.

détruisant, hachant, écrasant, broyant [la liste se poursuit et contient 94 verbes en tout]. Tout sur leur passage. » (VPT, p. 117-118)

Il reprend ainsi littéralement trois des verbes de l'hypotexte (« volant, grillant et incendiant ») et en ajoute quatre-vingt-onze, rendant le carnage des géants à la fois inimaginable et loufoque, lorsqu'on y apprend qu'ils « gâtent aussi les fruits » (VPT, p. 118).

Les opérations d'expansion stylistique dans *Le Vaillant Petit Tailleur* rappellent de cette manière les exercices de style à la Queneau, transformant des segments du conte en pastiches littéraires – qui semblent s'inspirer des proses foisonnantes et parodiques d'un Rabelais³⁸⁶ ou d'un Cervantès. Par exemple, alors que le Tailleur invite finalement la marchande chez lui – « Montez, montez, bonne femme, apportez-moi donc votre marchandise, vous vous sentirez plus légère³⁸⁷ ! » (VPT, p. 33) –, le narrateur ajoute de multiples digressions au conte d'origine. Il s'interroge d'abord sur l'énigme absurde du conte, à savoir si les escaliers descendent ou montent (VPT, p. 33), mais, surtout, il offre une description extrêmement précise de la marchande, semblant pasticher un portrait naturaliste :

Il faut donc imaginer cette femme un peu replète aux cheveux déjà gris, encombrée de son grand panier, peinant dans l'escalier étroit comme à contre-courant dans un torrent de montagne. [...] Voyez-la [...] rajustant autour de son cou le châle dans lequel trépigne la paire de jumeaux nouveau-nés que lui a confié [*sic*] pour la journée l'épouse frivole du régisseur partie s'amuser à la ville tout en tâchant de retenir avec le coude les boulets de charbon qu'elle a ramassés en chemin et qui boursoufflent ses culottes (VPT, p. 33-34).

Alors qu'on l'appelle simplement « la femme » dans la version des Grimm, sans lui attribuer aucune épithète³⁸⁸, Chevillard surenchérit, par-delà le portrait détaillé qu'il fait de la

³⁸⁶ La série de verbes énumérant les actions des géants rappelle les longues énumérations rabelaisiennes, voir entre autres la liste des jeux de Gargantua (*Gargantua*, chapitre XXII), des livres de la librairie de Saint-Victor (*Pantagruel*, chapitre VII) et les nombreuses listes dédiées à la nourriture (*Le Quart Livre*, chapitre LIX).

³⁸⁷ La formulation est légèrement différente dans le conte des Grimm, mais conserve le même sens : « Montez, bonne femme, on va vous débarrasser de votre marchandise ! » (Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 83.)

³⁸⁸ Le conte est dominé par la narration et il est faiblement indicé. Il mise avant tout sur l'universalité des lieux et des personnages. Ces derniers seront définis par des traits bien spécifiques, parfois à l'aide d'une simple épithète, « les lieux et les choses “fonctionn[a]nt” plus comme des *signes*, comme des repères *narratifs* ou des instruments de l'action que comme des éléments “à montrer” » (Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1983 [1981], p. 95 ; l'auteur souligne).

marchande, en faisant un éloge comique de sa marmelade qui aurait le pouvoir de guérir les lépreux et dans laquelle se baignerait le pape (VPT, p. 36). Les éléments du conte – la marchande et sa marmelade – sont donc repris, mais donnent lieu à une logorrhée dilatoire. L’expansion stylistique va de pair, ici, avec l’ajout d’éléments hétérodiégétiques, comme si on cherchait à saturer le conte, à y greffer tout un pan de la littérature (provenant à la fois de la tradition antiromanesque, naturaliste, etc.).

Toutefois, la présence de la marchande annonce pour le narrateur le début de sa peine, l’élément déclencheur de l’intrigue qui vient sceller le destin du héros :

La voici maintenant sous les fenêtres du petit tailleur, les dés sont jetés, il va donc falloir s’enfiler pour de bon toute l’histoire. Et je prie mon lecteur accablé par cette perspective de bien vouloir considérer ma peine. (VPT, p. 29)

Comme le narrateur-auteur s’apprête à décrire la scène fondatrice du « meurtre » à venir, le moment où le tailleur « attrapa un bout de drap dans sa corbeille à chiffons et [...] tapa dessus impitoyablement³⁸⁹ », il interrompt son récit en rapportant plutôt un autre conte, celui de Jacques Lanternier, un collectionneur de fèves, d’insectes et de feuilles, meurtrier en série (VPT, p. 43-47). Cette intermission est par ailleurs immédiatement décrite comme superflue dans le récit des événements :

[le lecteur se serait] passé sans dommage ni perte du récit pénible de cette sordide existence de serial killer puisque le petit tailleur tel que nous le voyons à présent, le sourcil froncé, la narine dilatée, qui abat d’un coup sec son chiffon sur l’essaim bourdonnant, explicite aussi bien et même mieux encore que Jacques Lanternier ce faisant l’expression tomber comme des mouches. (VPT, p. 48)

Cela dit, il l’inclut tout de même dans sa narration, digne d’un roman à tiroirs (comme *Don Quichotte*). D’autres récits viennent s’enchâsser dans son discours (ou à la trame diégétique), tel que le conte de Salem al-Ayari³⁹⁰ (VPT, p. 147-159), un autre freluquet jouant les géants

³⁸⁹ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 84.

³⁹⁰ Le conte rapporte les astuces d’un minuscule et chétif forgeron nommé Salem al-Ayari, si faible qu’il « échappe à toute description, sable entre le doigt des mots » (VPT, p. 148), et qui, ayant longtemps été victime des quolibets des autres villageois, met en place une mise en scène lui permettant de se créer une réputation plus envieuse. La rumeur change, voulant que « sa maigreur n’était que dissimulation, une trompeuse apparence, une peau fine sous laquelle jouaient des muscles puissants. À moins pourtant qu’il n’usât de magie. » (VPT, p. 153) Il épousera ainsi Yosra, la fille du sultan. Il lui crée une clé immense qu’il attache à son cou. Sous

qui vainc l'adversité grâce à sa ruse plutôt que par la force physique. Pour faire patienter son lecteur durant le trajet du héros, le narrateur-auteur lui propose donc « d'écouter plutôt l'histoire de Salem » (*VPT*, p. 147), que nous pourrions considérer comme une seconde réécriture du « Vaillant Petit Tailleur », à l'intérieur de la première. En effet, elle semble être une variation « orientale » qui en reprend les principaux motifs : le caractère rusé du héros chétif, les faux exploits réalisés et le mariage avec la princesse. L'intrusion de ces récits intradiégétiques participe aussi à l'augmentation de l'hypertexte, qui prend des dimensions de plus en plus imposantes en multipliant les histoires.

Le travail d'expansion du conte est aussi visible lorsque le narrateur de Chevillard met en scène les dialogues des personnages, qu'il étoffe également. À titre d'exemple, la conspiration des militaires apeurés par la force du tailleur et sa ceinture portant la mention « Sept d'un coup ! » n'était que vaguement esquissée dans le conte original :

Ils prirent donc une résolution, allèrent tous ensemble trouver le roi et lui demandèrent leur congé. « Nous ne sommes pas faits, dirent-ils, pour vivre à côté d'un homme qui vous en assomme sept d'un coup. » Le roi fut attristé de perdre tous ses fidèles serviteurs à cause d'un seul³⁹¹.

Dans le roman, cette scène est allongée pour prendre des allures de dialogues théâtraux, comportant même des didascalies ou indications scéniques :

- Sire, dit-il.
(*Mais sa voix chevrotante est encore celle de la veuve à qui nous devons ce récit. Il se racle la gorge et poursuit, gravement.*)
- Nous venons solliciter de Votre Majesté notre congé et l'autorisation de nous retirer dans nos terres.
(*Tête du roi*)
- Mais pourquoi voulez-vous quitter votre roi, vous mes braves, mes plus fidèles serviteurs ?
- Comprenez, Sire, nous ne saurions vivre dans la compagnie et sous les ordres du tueur psychopathe auquel vous venez de confier le haut commandement de vos armées. (*VPT*, p. 116)

le prétexte de la laisser libre de ses allers et venues, il l'emprisonne plutôt, n'ayant plus à craindre qu'elle ne s'échappe dans les bras de son amant.

³⁹¹ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 89.

En plus de reprendre textuellement quelques expressions, comme « fidèles serviteurs » et « congé », et de déformer la description du tailleur par la formule « tueur psychopathe », qui nous rapproche du polar plutôt que du conte, le narrateur de Chevillard mentionne que la voix du serviteur du roi est en fait celle de la conteuse ayant rapporté sa version aux frères Grimm. Cette remarque métatextuelle et ironique met en abyme l'origine orale du conte, qui domine et transparait encore dans sa forme écrite, comme si le roman donnait à voir sa double provenance (le conte performé en opposition au conte littéraire).

Pour donner un autre exemple de la transformation des dialogues du conte dans le roman, citons le passage final du rêve du Petit Tailleur. Chez Grimm, alors que le Petit Tailleur feint de rêver en voulant terrifier les gardes à sa porte, il prononce la phrase suivante :

« Fais-moi ce pourpoint, garçon, et ravaude-moi cette culotte, ou bien je te casse mon aune sur les oreilles ! J'en ai occis sept d'un coup, j'ai tué deux géants, capturé une licorne, pris un sanglier, et j'aurais peur de ceux qui sont en ce moment dehors, devant ma chambre³⁹² ? »

Chez Chevillard, la structure de base est conservée, mais plusieurs détails sont ajoutés, visant l'amplification de la vaillance et de la force du tailleur, tout y ajoutant un grain de facétie :

« Ravaude-moi cette culotte, garçon, et soigne ton ouvrage ou tu regretteras d'être né ! J'en tue sept d'un coup ! Les géants tombent morts quand je le veux, je plante les licornes dans les arbres comme des petits couteaux et je livre à Dieu lui-même, au plus haut des Cieux, les sangliers furieux ! Sache que je n'ai peur de rien ni de personne et encore moins de ceux qui chuchotent en ce moment comme des femmes derrière ma porte ! » (*VPT*, p. 262)

Le roman du *Vaillant Petit Tailleur*, bien qu'il préconise les expansions stylistiques, les digressions, et les amplifications, contient aussi les opérations de translongation inverses, c'est-à-dire, de réduction. Le narrateur-auteur module en fait la vitesse de son récit selon ses intérêts. À la suite des nombreuses remarques sur la difficulté et l'ennui de s'en tenir fidèlement au conte d'origine des frères Grimm, le narrateur annonce son désir de s'« opposer à ce genre de fatalités exaspérantes » (*VPT*, p. 31) et s'applique à un projet de réforme et de

³⁹² Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 95.

révolution du conte. Il clame ainsi l'originalité de son travail en s'éloignant des éléments merveilleux habituels dont il aimerait expurger son récit :

Mon programme comptait beaucoup d'idées auxquelles personne n'avait jusqu'alors songé. Il ne s'agissait pas d'user de magie mais d'astuce et d'ingéniosité. Avec sa prodigieuse baguette, la fée n'est d'ailleurs qu'une manchote incapable d'exécuter le roulement de tambour qui annoncerait les temps nouveaux. (*VPT*, p. 31)

Ces éléments retranchés dans la réécriture pourraient aussi être considérés comme une transformation thématique, laquelle consiste en un remplacement des thèmes féériques par des thèmes réalistes. À plusieurs reprises, le narrateur-auteur envisage également des excisions³⁹³ considérables, en abrégant le récit alors que l'intrigue est à peine entamée. Par exemple, lors de l'arrivée de la marchande de marmelade, avant que la moindre mouche n'ait péri sous son torchon, il imagine l'alternative suivante : « [Le petit tailleur] ouvre grand sa fenêtre et se penche dans la rue, et tombe et se tue. Belle histoire, n'est-ce pas ? et comme la fin est triste ! » (*VPT*, p. 29)

Malgré cette proposition, il poursuit bel et bien son récit, et ne s'en tient donc pas à cette version minimale et amputée de l'histoire. Cependant, il récidivera à l'occasion, confiant au lecteur ses ruses pour empêcher le conte de commencer (« Le petit tailleur n'a encore rien entendu. Il n'est pas trop tard pour tout arrêter », *VPT*, p. 28) et en avorter l'intrigue :

En somme, il n'y aurait qu'à substituer à la marchande de marmelade du conte une marchande de grain pour s'éviter par la suite bien des peines et des déboires. C'est le matin, le petit tailleur hèle la grosse dame de sa fenêtre et lui achète sans barguigner deux mesures de graines qu'il arrose de bon lait frais, c'est un déjeuner complet, parfaitement équilibré, qui de surcroît n'attire pas les mouches – fin du conte. (*VPT*, p. 232)

³⁹³ « Le procédé réducteur le plus simple, mais aussi le plus brutal et le plus attentatoire à sa structure et à sa signification, consiste donc en une suppression pure et simple, ou excision, sans autre forme d'intervention. » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 323.)

Le narrateur explicite ainsi régulièrement son regret de s'être embarqué dans une telle histoire et adopte plusieurs stratégies de résumé et de feinte lui permettant de terminer au plus vite son récit.

La concision³⁹⁴ de certains événements est donc tout aussi notable dans *Le Vaillant Petit Tailleur* que l'amplification. Le narrateur-auteur fait ainsi un rapport succinct de l'épreuve du Tailleur lorsqu'il doit chasser un sanglier³⁹⁵ :

Le roi refuse encore d'accorder la main de la princesse au petit tailleur, il exige un nouvel exploit, justement un sanglier furieux commet de gros dégâts dans la campagne alentour, le vaillant petit tailleur n'hésite pas à le défier, la bête idiote le prend en chasse et entre à sa suite dans une chapelle qui se trouve là, mais le petit tailleur s'esquive par une étroite ouverture, fait rapidement le tour de l'édifice et referme la porte sur le sanglier pris au piège, les chasseurs du roi n'ont plus qu'à le cribler de flèches depuis les fenêtres. Rien de bien original. (*VPT*, p. 208)

Cet épisode, où le ton se fait plus dépréciateur, est raccourci et rapporté dans une seule phrase, au lieu de plusieurs comme dans la version des Grimm. La réécriture de la finale du conte semble donc plus particulièrement touchée par cette transformation de translongation réductive, le narrateur-auteur montrant plusieurs signes d'épuisement et d'ennui face à sa tâche de romancier³⁹⁶, en plus de s'autocritiquer fréquemment³⁹⁷. Notons que le procédé de réduction et l'abrégement volontaire de certains passages sont aussi thématiques ironiquement dans l'œuvre. Alors qu'il entreprend de raconter les noces entre le tailleur et la princesse, où il y a selon lui « matière à de beaux morceaux de prose habillés de plumes de faisan, servis avec leur groin » (*VPT*, p. 239), le narrateur-auteur en vient plutôt à se décharger de certaines de ses « responsabilités » littéraires en sabrant dans les descriptions, auparavant

³⁹⁴ La concision « se donne pour règle d'abrégé un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le réécrivant dans un style plus concis ». (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 352.)

³⁹⁵ Et ce, alors que la chasse à la licorne, comme nous le verrons plus loin, connaît pour sa part une extension considérable, le narrateur-auteur y remplaçant le héros pour « capturer » lui-même la bête mythique.

³⁹⁶ Il se plaint également fortement des mouches, dont il fait le véritable opposant de l'histoire, elles qui l'empêchent de bien travailler et d'écrire en « parasitant son récit » (*VPT*, p. 250), et dont la « présence éclipse totalement celle du vaillant petit tailleur dont il n'est pour ainsi dire plus question. » (*VPT*, p. 250)

³⁹⁷ « Décidément, je ne suis pas très fort pour décrire les scènes d'embrassades. » (*VPT*, p. 237)

abondamment fournies, comme lorsqu'il s'en tient à une série de verbes d'action au lieu de montrer le personnel de cuisine au travail :

Puisqu'on ne saurait réellement les voir à l'ouvrage, je vous invite à regarder les verbes suivants, après tout, notre contrat ne spécifie rien de plus : peler, plumer, écaler, écailler, dépouiller, vider, trancher, hacher, farcir (*VPT*, p. 239).

En plus d'une opération capitale de transvocalisation, *Le Vaillant Petit Tailleur* effectue de la sorte diverses opérations de translongation. Par des descriptions détaillées et des figures de styles qui enrichissent la prose, il menace le héros à la fois de le priver de son histoire et de minimiser certaines de ses actions. Bien qu'il respecte l'ordre du récit de l'hypotexte, le narrateur-auteur joue toutefois librement sur la vitesse narrative, allongeant ou raccourcissant les épisodes à sa guise, jusqu'à s'essouffler lui-même en bout de ligne... ou en fin de « conte ».

2.4.2 Les transpositions thématiques : la transdiégétisation et la transpragmatisation

L'analyse des procédés de transposition formelle du conte dans le roman a montré que ces procédés avaient plusieurs impacts sur la diégèse et qu'il en résultait des changements thématiques importants. Par exemple, lorsque le narrateur greffe d'autres histoires au conte d'origine, incluant celle de la réécriture dont il est le héros, il amplifie (quantitativement) d'une part le conte, ce qu'on peut considérer comme une transposition formelle. Toutefois, ces histoires enchâssées modifient tout autant le contenu de l'hypotexte, puisqu'elles impliquent et, surtout, signalent le changement majeur de protagoniste, le narrateur-auteur de Chevillard venant éclipser le Vaillant Petit Tailleur à ce titre au cours du récit, en vertu de quoi *Le Vaillant Petit Tailleur* constitue une transposition *hétérodiégétique* (transposition dans une nouvelle diégèse) du « Vaillant Petit Tailleur ». J'aborderai à présent les procédés de transposition thématique mis en place par Chevillard, qui consistent surtout en des

transdiégétisations et des transpragmatisations³⁹⁸ du conte. Pour ce faire, je me concentrerai sur les deux principales « trames fictionnelles » qui s'ajoutent dans le roman à celle de l'histoire du Tailleur, et qui concourent à la transdiégétisation et à la transpragmatisation : premièrement, les commentaires métatextuels, qui entraînent une réécriture corrective du récit et une « histoire des sources », et, deuxièmement, les passages, souvent métaleptiques, où le narrateur-auteur raconte sa propre histoire, qu'il présente comme un reflet de celle du Tailleur. À partir du moment où le narrateur-auteur se fait protagoniste d'une nouvelle histoire qui concurrence celle de son héros (mais qui lui ressemble étrangement), ses commentaires métatextuels et ses intrusions métaleptiques, fictionnalisées dans l'aventure de sa réécriture, prennent valeur de transpositions hétérodiégétiques.

2.4.3 Réécriture et métatextualité

La métatextualité, définie par Genette comme une relation de commentaire unissant un texte à un autre, est centrale dans le roman de Chevillard, puisque le conte qu'on y revisite est aussi matière à glose. Sa critique devient aussi importante que sa reprise. Elle devient partie intégrante de la diégèse et assure la cohérence du personnage de l'auteur. Tout d'abord, le narrateur-auteur se prononce sur la singularité du conte du « Vaillant Petit Tailleur » dans le corpus repris par les Grimm, « soucieux seulement des ruses et des astuces de leur personnage et lui déniaient tous les pouvoirs merveilleux ou magiques dont ils ont doté avec générosité les héros des autres contes » (*VPT*, p. 59)³⁹⁹. L'absence du merveilleux dans le conte est ainsi reprochée à ces retranscripteurs, comme si ce manque ou cette différence frappante avec les autres contes leur était imputable. Mais le narrateur-auteur, ironiquement,

³⁹⁸ Tel qu'observé par René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 192.

³⁹⁹ Le narrateur-auteur s'emploie donc à inventer un pouvoir magique au héros pour pallier à ce manque : il le fait voler. Nous nous rappellerons toutefois qu'il avait prétexté vouloir exclure la féerie (*VPT*, p. 31) et la magie de son récit, mais peut-on encore se fier à lui ? Ce n'est que quelques lignes plus bas que le lecteur apprend la supercherie narrative ; le tailleur est plutôt emporté dans les airs par un aigle royal, qui finit par le laisser tomber (*VPT*, p. 59-60). De plus, comme cet épisode ne se retrouve nullement dans le conte, il s'agit d'un ajout hétérodiégétique.

est soucieux lui-même de respecter le réalisme psychologique, tel que développé dans le roman psychologique moderne⁴⁰⁰, et qu'il tente d'incorporer dans le conte :

la scène est racontée de son point de vue [celui du petit tailleur] dans un souci de réalisme psychologique qui me paraît primer en l'occurrence l'objectivité scientifique, la vérité étant chose bien relative et qui se mesure plutôt à l'aune de la sensation (*VPT*, p. 64).

Cette réflexion sur la perspective narrative et ses modulations sur l'effet de réel sont de l'ordre de la métatextualité. Selon Frank Wagner résumant l'apport des travaux de Bernard Magné, la métatextualité pourrait être élargie et considérée du point de vue spéculaire de l'autoréflexivité : quand un texte littéraire se commente et réfléchit sur lui-même, sur ses procédés, sa construction, ses codes, son langage, etc.⁴⁰¹ Chez Chevillard, par le biais d'une réflexion métatextuelle sur les codes de la narration réaliste et l'inadéquation générique de l'hypotexte, celui-ci étant moins « merveilleux » que les autres contes des Grimm, le narrateur-auteur cherche à justifier les changements qu'il propose pour transformer plus avant le conte en roman. Il réécrit ainsi dans un souci « correctif⁴⁰² » les différentes prouesses opposant le géant et le tailleur dans leur petit concours improvisé d'habiletés : faire sortir de l'eau d'une pierre, la tirer le plus loin possible dans le ciel, puis porter un immense tronc d'arbre. Le narrateur de Chevillard, qui rappelle pourtant que « le souci de vraisemblance est une préoccupation de menteur » (*VPT*, p. 70), transforme ces épisodes dans le but de corriger la version des Grimm, dont il relève les invraisemblances, les aberrations et les omissions. Par exemple, il soulève l'erreur des frères Grimm qui auraient oublié de mentionner le sac

⁴⁰⁰ Selon plusieurs critiques, *La princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette serait le précurseur de ce genre, puisqu'on y rend compte de la vie intérieure des personnages.

⁴⁰¹ Frank Wagner, « Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, n^{os} 1-2 (*Espaces classiques*), hiver 2002 : « [L]es analyses d'un chercheur comme Bernard Magné ont permis d'établir que la relation de glose caractéristique des opérations métatextuelles peut non seulement survenir dans une perspective hétérogène-exogène (d'un texte à l'autre), mais encore dans une perspective homogène-endogène (au sein d'un même texte). [C]e métatextuel [est] redéfini comme l'ensemble des moyens dont dispose un texte "pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs" » (p. 299 ; Wagner cite Magné, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol. 14, n^{os} 1-2, 1986, p. 77 ; Magné souligne).

⁴⁰² Selon Genette, la modification des actions dans l'hypertexte peut en effet être « inspirée par le souci minimal de corriger telle ou telle erreur ou maladresse de l'hypotexte dans l'intérêt même de son fonctionnement et de sa réception. » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 442.)

du Petit Tailleur, que le narrateur met à profit dans sa transposition pour expliquer le bond du géant :

Et afin de donner plus de vraisemblance à ses dires, le petit tailleur tire de sa poche le sac en papier qu'il y avait enfoui avec le fromage et l'oiseau en quittant son atelier. Oui, j'ai oublié de consigner ce fait, mais les frères Grimm l'ont omis également et, quant à eux, plutôt que de faire modestement amende honorable, ils ont aggravé les choses, ajoutant une deuxième omission à la première, laissant le sachet froissé dans la poche du petit tailleur jusqu'à la fin du conte, tandis qu'il le sort maintenant, je vous dis, moi, et le gonfle en soufflant dedans, puis le crève d'une gifle. (*VPT*, p. 81-82)

Il ajoute ainsi une action à la trame de l'hypotexte, modification que Genette nomme *transpragmatisation*⁴⁰³, dans le but de rendre le déroulement des actions du conte plus vraisemblable.

Le narrateur-auteur dénature également les éléments merveilleux en leur trouvant une explication rationnelle et scientifique, comme lorsque le géant parvient à faire jaillir de l'eau d'une pierre :

Sans plus attendre, le géant ramasse une pierre et la presse si fort dans son poing que de l'eau s'écoule entre ses doigts, sans doute un friable caillou de calcaire gorgé des pluies de la veille. (*VPT*, p. 75)

De plus, il s'amuse avec les possibilités du conte, commentant les potentielles répercussions des transformations effectuées : et si le géant avait été analphabète et n'avait pu lire la formule menaçante brodée sur sa ceinture⁴⁰⁴ ? (*VPT*, p. 68) ; et si le Tailleur, au lieu de presser son fromage pour en faire sortir l'eau, avait écrasé d'abord l'oiseau ? (*VPT*, p. 75) Il aurait ainsi impressionné le géant, croyant qu'il était capable de faire jaillir du sang d'une pierre, mais n'aurait pu ensuite rivaliser avec lui au lancer, puisqu'il aurait tué le pauvre volatile qu'il lance dans le conte des Grimm au lieu de la pierre⁴⁰⁵. Le narrateur se ravise de

⁴⁰³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, ouvr. cité, p. 442.

⁴⁰⁴ Il en aurait forcément résulté la mort du Tailleur. Mais non, le géant de Chevillard est un lecteur des plus instruits, lui qui « connaît les littératures anciennes et modernes » et « montre aussi de la curiosité pour les avant-gardes » (*VPT*, p. 70).

⁴⁰⁵ « “Bien lancé, dit le tailleur, mais ta pierre, il a bien fallu qu'elle retombe après, moi, je vais t'en lancer une qui ne reviendra pas du tout.” Il mit la main dans sa poche, y prit l'oiseau et le jeta en l'air. Ravi d'être libre, l'oiseau s'éleva, prit son vol et ne revint plus. » (Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 86.)

ce remplacement qui aurait apporté des bouleversements diégétiques et pragmatiques trop importants pour permettre à l'histoire de se continuer de la même manière, ce qui aurait provoqué un changement majeur des actions du conte. Il se limite alors à des ajustements mineurs en rectifiant certaines expressions, toujours dans un souci de « vraisemblance » :

[Le géant] s'écroule pesamment dans la ramure et, selon les frères Grimm, reste accroché aux branches, selon moi, passe au travers avec un fracas de tempête. (*VPT*, p. 82)

En somme, le narrateur-auteur relève plusieurs « invraisemblances » du conte (*VPT*, p. 79) et procède à quelques modifications dans le but avoué de le « corriger », tout en proposant quelques transpragmatisations amusantes, telles des sorties de piste. Il se permet alors librement de revisiter certaines actions et certains traits de caractère des personnages. Notons, parmi les transpositions diégétiques qui en ressortent, le remplacement significatif de la chansonnette « Trois tailleurs s'en allaient à cheval⁴⁰⁶ », siffloté par le Vaillant Petit Tailleur dans la version des Grimm, par des chansons grivoises chez Chevillard⁴⁰⁷. Il en résulte un écart comique avec l'hypotexte, ce qui renverse la naïveté du héros et transforme sa personnalité. D'ailleurs, alors que, chez les Grimm, le conte s'achève par la phrase suivante, représentative des formules de fermeture de ce genre : « C'est ainsi que le petit tailleur devenu roi le resta toute sa vie⁴⁰⁸ », la version de Chevillard insiste sur le côté vicieux du Tailleur et ajoute un effet comique au dépouillement du roi : « Demain, il demandera au vieux roi son sceptre, sa couronne et sa barbe. » (*VPT*, p. 263)

Outre son entreprise à visée corrective, le narrateur-auteur poursuit sans relâche la critique des sources et le procès des frères Grimm. Il entend démontrer que le conte bénéficierait d'être expurgé de certains épisodes, et surtout, de sa symbolique chrétienne. Pour ce faire, il résume les péripéties du conte tout en les commentant parallèlement, son commentaire étant plus long que la réécriture de chaque péripétie. Par exemple, lorsqu'il résume l'épreuve de la chasse au sanglier (*VPT*, p. 208), il émet plusieurs jugements sur la

⁴⁰⁶ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 87.

⁴⁰⁷ « Rien n'est beau comme un col en loutre / Olga tourne-toi sur le ventre / Si tu veux que je t'en accoutre / Olga ne crie pas quand je rentre / Pique pique couds / L'amour est au bout » (*VPT*, p. 84).

⁴⁰⁸ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 95.

« dégradation⁴⁰⁹ » de cet épisode dans le conte et soupçonne les veuves qui l'ont transmis aux Grimm d'avoir été à court d'idées et « d'avoir inventé l'épisode de toute pièce » (*VPT*, p. 211). Il ne peut en effet concevoir pourquoi la charge dramatique retombe – des géants à la licorne, puis au sanglier –, donnant l'impression que le Tailleur n'est qu'un « vulgaire chasseur » (*VPT*, p. 209) de « cochon sauvage » (*VPT*, p. 210), s'éloignant ainsi du caractère féérique des contes :

On peut déplorer néanmoins le prosaïsme d'un épisode qui va à l'encontre du mouvement dramatique du conte dans lequel se sont succédées jusqu'alors des péripéties de plus en plus étonnantes, des épreuves de plus en plus dures pour le vaillant petit tailleur déjà vainqueur de deux géants et d'une licorne. (*VPT*, p. 210)

Pour tenter d'expliquer la conservation de cet épisode dans le récit, qui n'a rien de « sérieux » ni d'« extravagant » (*VPT*, p. 211), le narrateur de Chevillard se lance dans un commentaire critique qui met au jour les intentions derrière ce choix, à savoir la restauration de l'image du Vaillant Petit Tailleur ainsi recruté pour servir une cause religieuse et édifier les enfants qui entendront son histoire :

L'intention de Dorothea Viehmann et des sœurs Hassenpflug est évidente. Elles n'ont pas greffé cet épisode pour ajouter un trophée à la collection du petit tailleur [...]. Il s'agit plutôt pour nos veuves de mêler Dieu à l'affaire avant que le portrait du petit tailleur en arriviste sans scrupules ne soit achevé et solennellement accroché, le soir de ces noces, dans la galerie du château. (*VPT*, p. 212)

De cette façon, le narrateur-auteur questionne sommairement les intentions cachées des conteurs, ainsi que la réception de l'œuvre, en se penchant sur les différentes lectures qui peuvent en être faites. Il reproche par ailleurs la « crédulité des Grimm qui gobent tout, sans deviner la supercherie » (*VPT*, p. 213) et émet même l'hypothèse qu'ils étaient peut-être « associés à la manipulation » (*VPT*, p. 214). Il parodie leur travail de retranscription en prétendant que les deux frères n'étaient pas loin de l'insertion d'un slogan publicitaire : « plus loin, on verra le vaillant petit tailleur enrôlé avaler deux cuillerées de sirop Wild puis reprendre d'une voix claire sa chanson idiote » (*VPT*, p. 213-214). S'ensuit un (faux)

⁴⁰⁹ « Ce dernier épisode n'en est pas moins superflu, pauvrement démarqué du précédent : licorne dégradée en sanglier et capture de celui-ci obtenue aussi grâce à une esquivance du vaillant petit tailleur, mais sans audace, cette fois, sans brio. » (*VPT*, p. 208-209)

hommage (qui sera par la suite réfuté) aux frères Grimm, qui ont tout de même « sauv[é] de l'oubli ces mille et une histoire » :

Je m'incline, vous avez su tenir à distance la bourgeoisie, l'Allemagne et le XIX^e siècle. Vous vous êtes débattus avec une certaine grâce sous ces trois épaisseurs d'amidon, au milieu des brouillards du romantisme régnant. Le pathétique et le sérieux verrouillaient toutes les issues. (*VPT*, p. 214)

Le narrateur-auteur, par-delà la transposition du conte du « Vaillant Petit Tailleur », en devient ainsi le commentateur : il glose sur le travail de retranscription des frères Grimm, les sources de l'histoire, sur ses faiblesses potentielles, et sur sa réception. Ses annotations se rapprochent d'une critique génétique du conte, tout en la parodiant.

Toutefois, étant donné ses ambitions auctoriales, il ne s'en tient pas qu'à cette démonstration de la médiocrité et de la pauvreté de l'hypotexte. Les commentaires métatextuels sont aussi l'occasion de réfléchir de manière plus importante aux opérations de transformation possibles en vue de « saboter » la « machinerie implacable » des contes (*VPT*, p. 193). Afin de montrer qu'il ne s'en laisse pas conter⁴¹⁰ et que le Vaillant Petit Tailleur n'est pas autant à l'abri qu'il le croit dans cette histoire écrite d'avance⁴¹¹, il entreprend une opération de substitution qui, bien qu'avortée, comme tous ses autres stratagèmes, permettrait de changer la donne :

Il est vrai que j'ai pris l'engagement solennel de ne point apporter à cette histoire les améliorations qui s'imposeraient et dont j'ai par ailleurs à l'esprit le clair dessin, mais je peux encore décider d'en conter plutôt un autre finalement, et par exemple, puisque nous voici enfoncés loin dans la forêt profonde, celle du *Petit Poucet* (*VPT*, p. 182).

⁴¹⁰ « Le vaillant petit tailleur ignore une chose, cependant : cette histoire a désormais un auteur. Et si un auteur doit avoir une qualité, c'est bien celle de ne pas s'en laisser conter. Les veuves de Kassel ne m'impressionnent pas. » (*VPT*, p. 182)

⁴¹¹ « Il connaît l'histoire. Il n'a pas besoin de moi. C'est ce qu'il croit. [...] [I]l sait qu'il n'a rien à craindre. Tout se passera très bien et finira mieux encore. La princesse sera sa femme. C'est écrit. » (*VPT*, p. 181)

Oscillant ainsi entre des opérations de transformation extrême (substitution du conte par un autre) et la reprise fidèle du conte, le narrateur-auteur en devient le véritable héros, dont l'histoire, cependant, croise celle du Tailleur de plus d'une manière.

2.4.4 La métalepse et la vocalisation du conte, ou Comment s'inscrire dans la reprise

Dans l'aventure de sa réécriture, le personnage d'auteur de Chevillard cherche à prendre la place du héros, ou, plus exactement, il semble chercher à s'y superposer, voire à rendre le Tailleur et lui-même indissociables : « Vaillant petit tailleur moi-même. On m'aura depuis longtemps reconnu sous les traits de mon héros » (*VPT*, p. 230). En prétextant rapporter l'histoire du Tailleur, il verse ainsi à de nombreuses reprises dans la narration d'anecdotes personnelles, qui en viendront à reprendre la trame du conte et à faire écho aux thèmes qu'il développe, comme le souligne René Audet en résumant le parcours du narrateur-auteur, qui est fort similaire à celui du Tailleur :

un personnage de peu d'envergure (un écrivain) reconnaît son manque d'audace habituel [...] ; il accomplit un geste pseudo-héroïque (récrire un conte) qui pourrait lui apporter la notoriété et l'accès à la royauté, au cénacle des écrivains consacrés⁴¹².

Par exemple, dans le premier chapitre du roman, la scène d'ouverture du conte est précédée d'une entrée en matière plutôt absurde présentant au lecteur non pas le Tailleur mais l'auteur lui-même – le devançant ainsi –, qui affirme ne pas avoir pleuré, ni ri, en coupant un oignon :

Cette confiance ni la précision qui vient après n'ont le moindre rapport avec le récit qui commence mais, ayant par faiblesse laissé échapper la confiance, je devais sur le champ apporter la précision afin d'éviter tout malentendu à l'instant où l'on s'apprête à lire la scène d'ouverture de notre conte. (*VPT*, p. 21)

⁴¹² René Audet, « Raconter ou fabuler la littérature ? », art. cité, p. 192.

Le conte du « Vaillant Petit Tailleur » est retardé par des considérations rédactionnelles, le narrateur veillant à se « composer une figure sérieuse » (VPT, p. 26) d'auteur en précisant le caractère trompeur de sa « réputation d'écrivain sarcastique incapable de contenir le fou rire qui monte en lui en toute circonstance de la vie » (VPT, p. 21). Il construit ainsi d'abord sa propre image, avant d'introduire le personnage du tailleur supposé être à l'honneur. Ce n'est qu'après s'être introduit lui-même que le narrateur-auteur décrit de manière ampoulée, avec moult figures anticipant sa vaillance, le héros du conte, que les frères Grimm avaient présenté d'une manière beaucoup plus succincte :

Par un matin d'été, un petit tailleur, assis sur sa table, près de la fenêtre, était de bonne humeur et cousait de toutes ses forces. Et voilà qu'une paysanne descendit la rue en criant : « Marmelade, bonne marmelade à vendre⁴¹³ ! »

Si l'on compare la version de Chevillard à l'incipit du conte d'origine du « Vaillant Petit Tailleur » des frères Grimm, dans lequel on retrouve également le Tailleur cousant à sa table près d'une fenêtre, on remarque d'emblée le travail d'expansion stylistique ainsi que l'intrusion du narrateur pourtant *a priori* hétérodiégétique, par rapport à l'histoire (fictive) du Tailleur :

Il ne me viendrait pas à l'idée de rire du vaillant petit tailleur tel qu'il nous apparaît enfin, assis sur sa table devant sa fenêtre, maniant sa longue aiguille comme une épée étincelante, avec vivacité plongeant et replongeant celle-ci dans le corps de son flageolant adversaire puis suturant lui-même au fur et à mesure sans économiser son fil les plaies qu'il inflige au malheureux, se donnant ingénument ainsi du cœur à l'ouvrage tandis que le soleil détourne tous ses rayons du spectacle du monde et les faufile un à un dans la chambrette sous les toits pour éclairer ce délicieux tableau, j'y suis aussi : c'est là que ça se passe. (VPT, p. 26)

En plus de comparer l'aiguille du Tailleur à une épée, ce qui ajoute au dynamisme de la description et contribue à bâtir un portrait plus vivant et plus combattif du Petit Tailleur⁴¹⁴, le narrateur se représente à ses côtés, s'insérant dans l'histoire par une transgression des

⁴¹³ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 83.

⁴¹⁴ Présentant la couture comme un acte guerrier, une bataille sanglante où l'aiguille se transforme en arme blanche, cette description du Petit Tailleur possède un pouvoir cataphorique qui annonce la suite de l'histoire, représentant le Petit Tailleur qui n'est jamais totalement en train d'accomplir les exploits qu'il prétend, mais qui laisse plutôt les mots brodés sur sa ceinture le faire croire – ce sont les mots qui agissent dans un roman.

niveaux diégétiques, procédé que Gérard Genette nomme la métalepse. Genette définit la métalepse comme une « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation⁴¹⁵ », tel qu'un changement de niveau diégétique dans le récit : c'est-à-dire lorsqu'un élément diégétique s'introduit dans le niveau métadiégétique ou extradiégétique, comme lorsqu'un personnage quitte son univers pour rejoindre celui de son créateur, ou au contraire, qu'un élément hors de la diégèse, comme l'auteur, fait irruption dans l'univers diégétique.

Une des formes courantes de la métalepse, la plus canonique, est la « métalepse de l'auteur », où l'auteur « prétend intervenir dans l'histoire qu'il ne fait réellement que représenter⁴¹⁶ », à laquelle Genette ajoute son pendant, la « métalepse du lecteur », entendue comme « l'introduction (évidemment fictive) du lecteur potentiel extradiégétique dans la diégèse fictionnelle⁴¹⁷ ». Cette dernière reste toutefois une feintise (comme les autres cas de métalepses par ailleurs), puisque le lecteur réel ne peut s'y identifier sérieusement. La métalepse du lecteur est aussi une autre manière de détourner l'hypotexte, tout en dévoilant les artifices littéraires (caractéristique que l'on retrouve dans plusieurs romans contemporains). Par exemple, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le narrateur prétend non seulement avoir donné un auteur au conte, mais être parvenu à lui inventer un lecteur. Il met en scène ce lecteur dans un passage métaleptique où il anticipe la déception de celui-ci, qui se sera fié aveuglément au titre en croyant y retrouver le conte de son enfance. Le narrateur transpose ensuite les récriminations du lecteur concernant le pacte de lecture qui ne serait pas respecté : « il s'est engagé très clairement à nous raconter l'histoire du vaillant petit tailleur – qu'il s'y colle. » (VPT, p. 91)

L'impression de « collision entre réalité et fiction⁴¹⁸ » propre à la métalepse ressort donc nettement du *Vaillant Petit Tailleur*. Notons que le narrateur-auteur ne s'en tient pas à

⁴¹⁵ Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 14. Cette formule se veut plus extensive que la définition qu'il en donnait dans son *Nouveau Discours du récit*, alors qu'il parlait de « transgression délibérée du seuil d'enchâssement ».

⁴¹⁶ Gérard Genette, *Métalepse*, ouvr. cité, p. 13.

⁴¹⁷ Gérard Genette, *Métalepse*, ouvr. cité, p. 95.

⁴¹⁸ Gérard Genette, *Métalepse*, ouvr. cité, p. 62.

revisiter l'ouverture du conte en y tenant un rôle ; il interroge également les mécanismes poétiques sur lesquels il repose et son pouvoir de les modifier. Il se demande ainsi pourquoi se presser à rapporter l'élément déclencheur de l'intrigue – à savoir l'arrivée de la marchande de marmelade qui attirera les mouches et entraînera l'attentat qui signera le début des aventures du héros –, qu'il aimerait retarder le plus possible :

Pourquoi s'exciter tout à coup, pour quelle raison introduire l'événement qui va emballer cette histoire ? [...] Pourquoi vouloir rompre le charme ? Vous savez, nous nous engageons dans ce genre de récit mené tambour battant où les péripéties se succèdent sans temps mort : une fois lancé, les occasions de souffler sont rares. (*VPT*, p. 27)

C'est donc de son propre pouvoir d'intervention dont il est question ; le Tailleur, à ce stade, n'est que son pantin, sa marionnette. Dans cette mise en abyme de la progression continue et rapide des aventures du conte, il met de l'avant, ni plus ni moins, l'importance de la pause, que la forme romanesque et ses digressions peuvent lui permettre. Ce sera l'occasion pour lui de se placer au premier plan.

Cette transgression ou ce basculement du niveau diégétique fictif vers un niveau extradiégétique donné comme « réel » entraîne les digressions effectuées par le narrateur-auteur pour relater ses propres anecdotes, tel que le passage où il se rappelle une altercation avec des voyous dans le métro parisien (*VPT*, p. 122). Dans cette altercation, le narrateur-auteur se sert de sa ruse pour se déprendre d'une fâcheuse situation, le tout pour dire « que le vaillant petit tailleur n'est pas le seul héros maigrelet [qu'il] connaisse » (*VPT*, p. 127). Dans ce passage, il relève d'ailleurs qu'il « se serait cru dans un conte » (*VPT*, p. 126), tellement tout s'enchaîne à son avantage. Le narrateur-auteur digresse ainsi de son projet de réécriture pour mieux souligner les liens qui existent entre lui et le Tailleur, qu'il essaie de concurrencer⁴¹⁹. Une fois cette anecdote terminée, il réintègre le niveau diégétique de la fiction, et s'engage à son tour dans la forêt des contes afin de suivre son personnage, alors

⁴¹⁹ D'ailleurs, il rappelle au lecteur que, contrairement à ce « personnage chimérique et de pure imagination » (*VPT*, p. 130), il est un être de chair et d'os possédant « un bagage d'érudition formidable » (*VPT*, p. 130).

que ce dernier « s'enfonce hardiment entre les arbres – *d'un bond*, écrivent même les frères Grimm qui ont dû voir un écureuil et confondre » (*VPT*, p. 129)⁴²⁰.

Notons aussi, parmi ces inscriptions métaleptiques du personnage de l'auteur, que le récit s'interrompt pour faire part au lecteur des conditions d'écriture du roman. La vocalisation du conte, qui est un des procédés de transformation hypertextuelle, est ainsi mise en relief ; la narration impersonnelle du conte devient une narration assumée par un narrateur-auteur qui insiste sur son propre rôle dans l'histoire, celui de sa transmission... et de son interruption. Par exemple, le lecteur apprend que le narrateur-auteur rédige ces lignes à Sienna alors qu'il est au restaurant, ce qui donne lieu à un curieux amalgame de réel et de fiction : « Conséquence de cette absurde curiosité : voici le fil de notre histoire entortillé autour de ma fourchette. Partez devant, je vous rattrape. » (*VPT*, p. 137) Après cette intrusion de l'auteur et cette adresse au lecteur, l'histoire reprend, comme s'il l'avait laissée sur pause le temps de son repas : « Si mes souvenirs sont bons, j'avais laissé le petit tailleur sur un arbre perché. Il est temps de mettre un peu sa vaillance à l'épreuve. » (*VPT*, p. 137)

Le narrateur-auteur ne se contente pas de surjouer sa fonction de régie en faisant mine de diriger le récit de l'extérieur puis de l'intérieur de la diégèse : il finit par y prendre « réellement », ou plutôt « fictionnellement » part. En effet, il fait un pas de plus dans la diégèse en remplaçant tout bonnement le personnage et plaide sa cause au roi en lui proposant de capturer lui-même la licorne « qui sème la terreur et cause de gros dégâts dans [l]es bois » (*VPT*, p. 170). Sa quête est divisée en trois parties : « Où je tente de cerner la licorne » (il donne une définition de la licorne et de sa fabulation), « Où je tente de saisir la licorne » (la licorne paraît devant lui), et « Où je fais part au roi de mon succès » (la licorne est saisie quand elle est décrite et nommée) (*VPT*, p. 174). Mais cette quête se solde sur un échec puisque le roi s'attend à la capture en bonne et due forme d'une licorne, et non à un exercice de rhétorique. Le brouillage des niveaux diégétiques est alors à son comble : le narrateur se

⁴²⁰ « Il entra d'un *bond* dans la forêt et regarda de droite à gauche. » (Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 90 ; je souligne.) On se moque ici du vocabulaire « inadéquat » utilisé dans l'hypotexte en le dévaluant.

fait personnage de conte, en remplaçant le tailleur, mais, en même temps, sa présence auctorielle dans le conte en fait aussi un personnage de roman.

En somme, en reliant ces deux fictions, la sienne en tant que récrivain du conte et celle du tailleur, le narrateur-auteur devient lui-même personnage : il s'insère dans le conte, jusqu'à éclipser le tailleur, tout en conservant une supériorité qui lui permet d'intervenir et de transgresser les différents niveaux diégétiques. Le bref épilogue met le point final à l'histoire en insistant sur la double victoire de l'écrivain : son œuvre désormais accomplie, il est non seulement devenu « l'auteur du *Vaillant petit tailleur* » (VPT, p. 265), mais il a également dépassé le succès de celui-ci en parvenant à tuer d'un seul coup huit mouches – au lieu de sept – qui s'étaient posées sur sa table de travail (VPT, p. 266).

Après avoir mené cette analyse, on peut constater comment la réécriture digressive et parodique d'un conte a servi de canevas à un projet romanesque déstabilisant les pactes et conventions littéraires traditionnels afin de transformer et relancer ce récit dans une réflexion sur la littérature elle-même. Le roman devient un plaidoyer ludique pour les phénomènes d'emprunts textuels, ainsi qu'une entreprise qui oscille entre récupération et démolition du conte réécrit.

Le narrateur de Chevillard se concentre sur des opérations formelles de translongation et de transtylisation extensives alors qu'il tente ironiquement de limiter les transformations pragmatiques. Bien qu'il en propose certaines, il ne les réalise jamais pleinement, comme s'il ne faisait qu'ébranler et menacer virtuellement le déroulement des actions. La métatextualité et l'hypertextualité se complètent, le texte, tour à tour réécrit et commenté, renvoyant à l'hypotexte. De plus, le fait de s'y mettre en scène, par le biais de la métalepse, transforme aussi le conte, en faisant primer l'aventure de sa réécriture sur les aventures du Tailleur. Les travaux d'augmentation, de correction et de commentaires vont donc de pair, comme si on lisait chaque chapitre avec un miroir : « Lecteur, lecteur, dis-moi quel texte est le plus réussi et digne d'un vaillant auteur ? »

Je pourrai ainsi tenter de démontrer, dans le troisième chapitre, que la démultiplication des trames fictionnelles, des emprunts intertextuels et des procédés de transformation, transformant la réécriture du « Vaillant Petit Tailleur » en une véritable entreprise de réforme romanesque du conte, visent à questionner autant ses origines littéraires que son potentiel transtextuel de reprise.

2.5 LE CONTE COMME MODELE EXISTENTIEL ET SCRIPTURAL

L'analyse des transformations hypertextuelles qui affectent le conte dans les romans contemporains de mon corpus a permis de montrer comment les contes littéraires repris ou évoqués étaient appelés à se développer principalement par des opérations de translongation (la forme brève du conte, contre la « longueur » du genre romanesque), de transvocalisation (la narration est prise en charge par des personnages, par un « je » clairement visible, et n'est plus impersonnelle), et de transmotation (l'aspect psychologique des personnages se développe, se densifie, et leur statut manichéen se transforme en leur adjoignant une conduite plus erratique, moins convenue que les personnages-types des contes). Si, chez Chevillard, les motivations du Tailleur sont conservées, il y a tout de même transmotation dans la mesure où, à l'échelle du roman, ce sont les motivations du narrateur-auteur qui priment, ou qui redoublent celles du Tailleur dans la nouvelle diégèse (dédoublée). L'ambition héroïque du Tailleur, qui veut faire reconnaître son courage, est donc déportée vers l'ambition romanesque du personnage de l'auteur.

De plus, les contes viennent s'inscrire comme un modèle à la fois existentiel et scriptural chez les protagonistes contemporains : ceux-ci éprouvent le fantasme de ressembler à des personnages de contes, comme Javotte ; l'obsession de donner sens à leur existence en la comparant aux histoires merveilleuses, comme Lottä ; et l'ambition de les faire leur, de se réécrire eux-mêmes par et dans l'écriture du conte, comme Féléor et le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*. Le chapitre suivant nous permettra d'observer comment le genre du roman est lui-même transformé par cette absorption à rebours du conte.

CHAPITRE 3

TENSION GÉNÉRIQUE ET DESORIENTATION DU PERSONNAGE : DU CONTE AU ROMAN, DU ROMAN AU CONTE

Jusqu'à présent, dans mon analyse, je me suis intéressée aux transformations des contes, intégrés dans la forme romanesque par des procédés intertextuels, hypertextuels et métatextuels. Dans ce dernier chapitre, je me pencherai sur les bouleversements génériques découlant de la transposition du conte dans le roman, en me concentrant non sur la transformation ou l'évolution des textes mais, plus généralement, sur celle du genre romanesque lui-même, qui est lui aussi transformé dans le cours du processus hypertextuel. Pour ce faire, je définirai d'abord les poétiques du roman et du conte : la confrontation de ces poétiques avec les romans de mon corpus révélera que ceux-ci diffèrent à la fois de l'une et de l'autre, ou plutôt ne correspondent tout à fait ni à l'une ni à l'autre. Ainsi, je tenterai de montrer ensuite comment les transpositions des contes entraînent le roman contemporain à repenser les modèles génériques et à s'éloigner de la représentation traditionnelle des personnages romanesques.

3.1 LES POÉTIQUES DU ROMAN ET DU CONTE

Comme Mikhaïl Bakhtine le fait remarquer dans *Esthétique et théorie du roman*, définir les constantes formelles du genre de manière globale et synthétique se révèle problématique : « les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque, sans faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice⁴²¹. » Étant donné cette malléabilité, plusieurs théoriciens et créateurs considèrent le roman comme « le

⁴²¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999, p. 446.

genre de ce qui est sans genre⁴²² », ou encore comme un genre fluctuant, en perpétuelle expansion, sans forme fixe :

[L]e roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Ce n'est possible que pour un genre qui se construit dans une zone de contact direct avec le présent en devenir⁴²³.

En quelque sorte « au confluent de tous les genres⁴²⁴ », le roman recourt aux procédés les plus divers, tout en s'inspirant de formes et de modèles variés, comme le note Michel Raimond :

[Le roman] est un genre ouvert à tous les procédés [...] ; il a envisagé comme son domaine propre toutes les choses de la vie humaine : on le voit faire la chronique d'une époque ou procéder à l'exploration des zones obscures de l'âme. Il s'inspire sans arrêt de modèles différents. Il est, comme on sait, dérivé de l'épopée ; d'un autre côté, c'est la narration historique qui a été comme un *patron* pour beaucoup de romanciers. Le développement de la correspondance a donné naissance aux chefs-d'œuvre du roman par lettres, *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses*. Au XX^e siècle, il a emprunté au cinéma beaucoup de procédés narratifs⁴²⁵.

Compte tenu de l'ouverture dont fait preuve le roman, il semble normal qu'il puisse intégrer aussi le conte merveilleux à sa matière, que ce soit en l'enchâssant ou en le transposant.

Marthe Robert décrit ainsi la grande liberté du genre romanesque :

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours ; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée ; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace ; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument [...]. Quant au monde réel avec lequel il entretient des relations plus étroites

⁴²² « Le roman est le genre de ce qui est sans genre : pas même un genre bas comme la comédie à laquelle on voudrait l'assimiler, car la comédie appropriée à des sujets vulgaires des types de situations et des formes d'expression qui leur conviennent. Le roman, lui, est dépourvu de tout principe d'appropriation. » (Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 29.)

⁴²³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, ouvr. cité, p. 472.

⁴²⁴ Pierre Grimal, *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. IX-XI.

⁴²⁵ Michel Raimond, « Le roman, ce parvenu », *Le roman* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 2002, p. 18.

qu'aucune autre forme d'art, il lui est loisible de le peindre fidèlement, de le déformer, d'en conserver ou d'en fausser les proportions et les couleurs, de le juger⁴²⁶.

Néanmoins, cette citation souligne le rapport particulier qu'entretient le roman avec le « monde réel ». Même s'il brise les conventions de l'illusion réaliste, en glissant, par exemple, vers le fantastique ou le merveilleux, le roman continue d'interroger l'expérience humaine du monde d'une manière qui n'est pas celle des autres genres et des autres arts.

Cette conception du roman comme forme d'une grande versatilité qui, toutefois, « s'asservit à la ressemblance⁴²⁷ », peut parfois être mise en abyme au sein de l'œuvre, qui réfléchit alors sur ses propres conventions et codes de représentation du réel. Rappelons à cet effet les propos célèbres d'Édouard, le personnage-écrivain du roman *Les faux-monnayeurs* (1925) d'André Gide, qui, déjà, évoquait ce « paradoxe » du roman. Bien que « le roman reste [de tous les genres littéraires] le plus libre, le plus *lawless*⁴²⁸ », il reste le plus souvent attaché à reproduire ce qu'on pourrait appeler « la réalité » :

est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même (car les artistes qui soupirent le plus après la liberté, sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent) que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? Et je ne parle pas seulement du roman français. Tout aussi bien que le roman anglais, le roman russe, si échappé qu'il soit de la contrainte, s'asservit à la ressemblance. Le seul progrès qu'il envisage, c'est de se rapprocher encore plus du naturel. Il n'a jamais connu, le roman, cette formidable « érosion des contours », dont parle Nietzsche, et ce volontaire écartement de la vie, qui permirent le style, aux œuvres des dramaturges grecs par exemple, ou aux tragédies du XVII^e siècle français. Connaissez-vous rien de plus parfait et de plus profondément humain que ces œuvres ? Mais précisément, cela n'est humain que profondément ; cela ne se pique pas de le paraître, ou du moins de paraître réel. Cela demeure une œuvre d'art⁴²⁹.

Cette recherche du « paraître réel », ici critiquée par le personnage gidien⁴³⁰, lequel envie à d'autres formes ou genres littéraires leur « volontaire écartement de la vie », semble souvent

⁴²⁶ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2006 [1977], p. 15.

⁴²⁷ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2007 [1925], p. 203.

⁴²⁸ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, ouvr. cité, p. 203.

⁴²⁹ André Gide, *Les faux-monnayeurs*, ouvr. cité, p. 203-204.

⁴³⁰ Le sujet de son livre étant « précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui [le romancier], prétend en faire. » (André Gide, *Les faux-monnayeurs*, ouvr. cité, p. 206.)

être envisagée comme ce qui distingue le roman des autres genres. Michel Raimond rappelle de même la différence fondamentale entre le roman, qui s'inscrit « dans le tissu même de la vie », et l'épopée, tournée vers le fabuleux :

[son] imaginaire souvent inspiré du réel ne cesse de se référer au réel, de le regarder, de l'éclairer. Miroir avec un indice de réfraction particulier. La matière du roman, traitée par l'imagination, ce sont des brins de vie, des choses de la vie. Aucun genre, du fait même de l'absence de règles ou de lois pour le constituer, n'est, plus que lui, conduit à faire état de la vie que les hommes vivent : l'éducation et l'amour, les travaux et les jours, la conquête de la maturité et la perte des illusions, les désespoirs ou la sérénité de l'agonie. [...] [R]aconter l'histoire, tout simplement raconter une histoire, c'est exposer un enchaînement de circonstances, et cela nous situe dans le tissu même de la vie. Si l'épopée disait le fabuleux, chantait et célébrait des exploits lointains fondateurs d'une culture et d'une civilisation, le roman rencontre tout naturellement l'ordre des choses qui, au fil du temps, résulte de cet acte fondateur, reculé et merveilleux. On a dit que la littérature commençait par l'épopée et qu'elle se continuait par le roman, c'est que tout a débuté par le fabuleux et le mythe, et qu'ensuite, comme le dit Giraudoux, « la triste vie put commencer »⁴³¹.

Pour certains spécialistes, ce sont surtout les personnages du roman, leurs particularités et leur « effet-personne⁴³² », qui définissent le genre. S'éloignant des héros épiques surhumains et des personnages archétypaux des contes, davantage construits comme des types plutôt que des « individus », « [l']être romanesque », selon Vincent Jouve, « pour peu qu'on oublie sa réalité textuelle, se donne à lire comme un *autre vivant* susceptible de maints investissements⁴³³ ». Pour cette même raison, Isabelle Daunais affirme que « ce sont les personnages qui “font” le roman⁴³⁴ », lorsqu'ils renoncent au « destin » figé des personnages « des épopées, des légendes, des contes, de la tragédie⁴³⁵ », afin de « s'élancer dans le monde

⁴³¹ Michel Raimond, *Le roman*, ouvr. cité, p. 10.

⁴³² Selon Vincent Jouve, l'effet-personne, ou « l'effet de vie d'un personnage », est « une constante du genre romanesque ». (Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 108-109.)

⁴³³ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, ouvr. cité, p. 108.

⁴³⁴ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1 (*Le personnage de roman*), 2005, p. 9.

⁴³⁵ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », art. cité, p. 16.

des possibilités singulières⁴³⁶ ». Ce sont eux qui permettent de découvrir « une portion jusqu'alors inconnue de l'existence⁴³⁷ », suivant la célèbre formule de Milan Kundera.

L'art du roman, comme l'envisage Kundera, reposerait de ce fait sur l'exploration des grands « thèmes de l'existence » qui s'incarnent « à travers [l]es ego expérimentaux⁴³⁸ » que sont les personnages. Ces derniers peuvent, bien entendu, relever de l'imaginaire ; néanmoins, ils doivent permettre de tenir « le monde de la vie sous un éclairage perpétuel⁴³⁹ », afin de faire entrer en dialogue plusieurs visions du monde singulières qui se contredisent. Selon Kundera, la sagesse du roman, depuis Cervantès, est donc une « sagesse de l'incertitude⁴⁴⁰ » : le roman nous montre l'ambiguïté du monde⁴⁴¹ et la « relativité essentielle des choses humaines⁴⁴² ». Il s'interroge, il doute, il questionne plutôt que d'offrir une réponse, ou encore d'illustrer une vérité ou une morale universelle, comme c'est souvent le cas dans les contes.

Le roman se construirait donc sur une illusion de réalité, produite à la fois par la nature des personnages représentés et par ce que Barthes a appelé, dans un article célèbre, l'« effet de réel⁴⁴³ ». Nous pourrions ainsi convenir que le roman, dans la mesure où il a pour matière la singularité et la relativité de l'expérience humaine, entretient un certain rapport mimétique au réel qui ne se retrouve pas dans le conte. Rappelons que le conte, selon Michèle Simonsen, « est avant tout un récit non théorique, qui ne pose pas la réalité de ce qu'il représente mais au contraire cherche plus ou moins délibérément à détruire l'«illusion réaliste»⁴⁴⁴. »

⁴³⁶ Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », art. cité, p. 15.

⁴³⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, cité par Isabelle Daunais dans « Le personnage et ses qualités », art. cité, p. 9.

⁴³⁸ Milan Kundera, « Soixante et onze mots », dans *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1986], p. 171.

⁴³⁹ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », dans *L'art du roman*, ouvr. cité, p. 16.

⁴⁴⁰ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », dans *L'art du roman*, ouvr. cité, p. 17.

⁴⁴¹ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », dans *L'art du roman*, ouvr. cité, p. 17.

⁴⁴² Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », dans *L'art du roman*, ouvr. cité, p. 18.

⁴⁴³ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1 (*Recherches sémiologiques : le vraisemblable*), 1968, p. 84-89.

⁴⁴⁴ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 18.

Toutefois, à l’instar du roman, le conte n’est pas plus aisé à définir. En effet, n’utilise-t-on pas couramment la même dénomination pour évoquer plusieurs formes différentes de contes et ce, sans même distinguer le conte oral du conte littéraire et ses diverses variantes ? Conte de fées, conte libertin, conte philosophique, conte fantastique, conte romantique : autant de dénominations qui sont régies tantôt par le rapport au surnaturel, tantôt par la vraisemblance. De surcroît, comme le rappelle Jean-Jacques Vincensini, lorsque le conte quitte les domaines de l’anonymat et du patrimoine pour celui de l’appropriation personnelle, il devient littéraire. Son statut demeure cependant « ambigu » :

en tant que genre littéraire, le conte puise à cette production [folklorique], [...] mais il désigne plus largement un récit bref sans modèle populaire obligé et qui manifeste des thématiques variées [...]. Le *conte littéraire* pose par conséquent un difficile problème quant à son statut de genre. Historiquement, il est assez malaisé à distinguer des autres genres brefs (fabliau, exemplum, nouvelle) ; il garde au mieux de son origine populaire une forme où la présence du narrateur s’affiche. Mais c’est cette marginalité même qui fonde la littérarité avec laquelle on en use⁴⁴⁵.

Ainsi, le genre du conte englobe de courts récits d’origines et de factures diverses, relevant à la fois de la « culture savante » ou des « traditions populaires⁴⁴⁶ ».

Étudié, entre autres, par les ethnologues et les folkloristes sous sa forme orale et dans ses transcriptions, le conte, « né de tous⁴⁴⁷ » selon Émile Souvestre, est surtout caractérisé par son « absence d’auteur⁴⁴⁸ » : il s’incarne alors dans la tradition, en étant relayé, adapté et repris par de nombreuses générations de « passeurs » ou de conteurs. Nicole Belmont, dans son essai *Poétique du conte*, précise que l’« élaboration » du conte oral se partage en fait entre deux pôles : « [l]’œuvre a deux “auteurs” : le transmetteur et les auditeurs⁴⁴⁹ », lesquels participent tour à tour à sa transmission et sa (re)création.

⁴⁴⁵ Jean-Jacques Vincensini, « Conte », dans *Le dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 119 ; l’auteur souligne.

⁴⁴⁶ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions littéraires*, ouvr. cité.

⁴⁴⁷ « Car c’est là, surtout, le caractère du conte populaire, il est à *son insu* ce qu’il est. Né de tous, il ne connaît point de père. C’est un bruit pareil à celui qui s’élève des harpes éoliennes : le vent du siècle souffle à travers une génération, et il en sort des chants ; seulement, comme il a pour cordes des hommes, les chants disent ce que les hommes sentent et ce qu’ils sont. » (Émile Souvestre, *Le foyer breton*, Paris, Vigneau, 1947 [1844], p. 13 ; l’auteur souligne.)

⁴⁴⁸ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 13.

⁴⁴⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 14.

Outre ses origines inconnues, son universalité – en témoigne la notion de conte-type⁴⁵⁰, j’y reviendrai sous peu – et ses conditions de transmission spécifiques, les caractéristiques formelles du conte ont aussi été l’objet d’investigations. Vladimir Propp, par exemple, s’est intéressé à leur morphologie afin de dégager les lois de la structure du genre. Il distingue deux types de valeurs permettant de dégager ces lois : les « variables » du conte, comme les personnages, leurs attributs et leurs motivations, et les « constantes », qu’il nomme « fonctions⁴⁵¹ », lesquelles agissent comme parties constitutives fondamentales du conte⁴⁵². Les fonctions correspondent aux actions accomplies par les personnages et à leur signification dans le déroulement de l’intrigue⁴⁵³. Propp en dénombre trente-et-une, dont il souligne la « succession régulière⁴⁵⁴ » et la grande répétition d’un conte à l’autre : les contes se construiraient tous à partir de ces fonctions, et ces fonctions apparaîtraient toujours dans le même ordre. Partant de là, Propp propose une définition basée avant tout sur la structure particulière du conte :

On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement partant d’un méfait ou d’un manque, et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage ou à d’autres fonctions utilisées comme dénouement⁴⁵⁵.

Propp constate que les contes merveilleux se distinguent également par la présence de types de personnages occupant une ou plusieurs sphères d’action, ces personnages étant :

⁴⁵⁰ Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, ouvr. cité.

⁴⁵¹ Ces fonctions sont : l’éloignement, l’interdiction, la transgression, l’interrogation, l’information, la tromperie, la complicité, le méfait ou le manque, la médiation (le moment de transition), le début de l’action contraire, le départ, la première fonction du donateur (l’épreuve), la réaction du héros, la réception de l’objet magique, le déplacement dans l’espace (le voyage), le combat (héros/agresseur), la marque du héros, la victoire, la réparation du méfait ou du manque, le retour du héros, la poursuite, le secours du héros, l’arrivée incognito du héros, la prétention mensongère du faux-héros, la tâche difficile, l’accomplissement de la tâche, la reconnaissance du héros, la découverte de la tromperie (le méchant démasqué), la transfiguration (la nouvelle apparence du héros), la punition du faux-héros ou de l’agresseur, le mariage.

⁴⁵² Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 31.

⁴⁵³ « Par fonction, nous entendons l’action d’un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l’intrigue. » (Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 31.)

⁴⁵⁴ Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 122.

⁴⁵⁵ Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 112. Propp le définit aussi ainsi : « [L]e conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d’entre elles dans tel récit, et répétitions de certaines dans tel autre. » (Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 122.)

l'agresseur, le donateur, l'auxiliaire, la princesse (ou le personnage recherché) et son père, le mandateur, le héros, ainsi que le faux héros⁴⁵⁶.

Cela dit, dans *Morphologie du conte*, Propp ne s'intéresse qu'aux contes merveilleux et à un corpus limité, soit une centaine de contes russes. Denise Paulme⁴⁵⁷ remarque à ce propos que, pour Propp, « la forme d'un conte demeure plus stable que son message⁴⁵⁸ ». Dans le même ordre d'idées, Thomas Pavel écrit, dans *l'Univers de la fiction*, que « le modèle proppien néglige [...] le sens spécifique de chaque histoire », parce que « [l]a séquence [a] été construite pour rendre compte des propriétés combinatoires, donc syntaxiques, des histoires en question⁴⁵⁹ ». Conséquemment, même si le modèle établi par Propp demeure éclairant, dans la mesure où il met au jour la répétition d'éléments importants qui caractérisent formellement le conte, il ne permet pas d'analyser leur contenu. Or le contenu des contes, précisons-le, a donné lieu à plusieurs types de classement par motifs : notamment l'indexation des contes selon leur conte-type, dans les catalogues internationaux d'Aarne et de Thompson⁴⁶⁰ (puis Aarne-Thompson-Uther), et, du côté du conte populaire français, dans le *Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis*, de Paul Delarue et de Marie-Louise Tenèze⁴⁶¹.

Malgré la diversité des productions et des critères pour la définir, certains spécialistes ont tenté de poser plus largement les « lois » du genre du conte. Notons l'inventaire des traits distinctifs du conte par rapport au roman établi par France Vernier, qui considère que le lecteur y attend :

⁴⁵⁶ Vladimir Propp, *Morphologie*, ouvr. cité, p. 96-97.

⁴⁵⁷ Paulme s'écarte elle-même de deux de ses postulats : l'ordre des séquences, selon elle, n'est pas immuable, et leurs arrangements « ne sont pas en nombre illimité, mais forment des sortes de moules où se coule la narration. » (Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, p. 23.)

⁴⁵⁸ Denise Paulme, *La mère dévorante*, ouvr. cité, quatrième de couverture.

⁴⁵⁹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 12.

⁴⁶⁰ Antti Aarne et Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, ouvr. cité.

⁴⁶¹ Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, ouvr. cité.

1. Que l'enchaînement des événements soit donné comme fantaisiste sans souci de légitimation par la « vraisemblance » que l'on exige dans le roman [...].
2. Une accumulation d'aventures [...] défiant ce qu'il est convenu d'appeler « possible dans la vie ».
3. Des interventions ou événements surnaturels ou miraculeux.
4. Que les « personnages » — qui ne sont pas « plus » mais « autrement » conventionnels que dans le roman — y soient donnés comme conventionnels et souvent signalés à ce titre par quelque trait particulier et anodin comme la houppe de Riquet.
5. Trait lié au précédent, que la fiction y soit exhibée comme telle constamment, alors que dans l'idée qu'on se fait du « genre » roman on s'attend à ce qu'elle y soit masquée par divers procédés dont le lecteur se rend alors complice. Tout lecteur de conte attend qu'on l'avertisse et réavertisse que « ceci est un conte ».
6. L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité (une chaumière dans la forêt, un pays lointain, et « il était une fois »)⁴⁶².

En plus de ces caractéristiques formelles (brièveté⁴⁶³, structure figée et répétitive) et stylistiques (accumulation d'aventures, absence de références historiques et géographiques, affichage du caractère fictionnel, « typicité » de ses personnages), relevées en partie déjà par Propp, le conte se caractérise sur les plans thématique et sémantique « par trois critères principaux : il raconte des événements imaginaires, voire merveilleux ; sa vocation est de distraire, tout en portant souvent une morale ; il exprime une tradition orale multiséculaire et quasi universelle⁴⁶⁴. » Soulignons que cette « universalité » et cette visée moralisatrice du conte littéraire⁴⁶⁵ s'opposent à l'incertitude caractéristique du roman, mise en lumière par

⁴⁶² France Vernier, « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », *Littérature*, n° 1, 1971, p. 16, cité dans Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, n°s 1-2 (*Conte parlé conte écrit*), 1976, p. 159-160.

⁴⁶³ Patrice Soler affirme que le conte est une forme épigrammatique, « marqué[e] plus spécifiquement par la notion de concentration », qui « vaut autant pour le temps et le lieu, pour les personnages », ce qui le distingue des autres genres brefs, comme la nouvelle, par exemple, qui « ne s'enferme pas dans un espace restreint ». (Patrice Soler, « Conte », *Genres, formes, tons*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 77.)

⁴⁶⁴ Jean-Jacques Vincensini, « Conte », dans *Le dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 118-119.

⁴⁶⁵ Bien que ce ne soit pas le propos principal de ma thèse, soulignons que la visée moralisatrice du conte est souvent déconstruite et mise à mal par les conteurs contemporains, qui se jouent de ces codes et s'éloignent de ces conventions jusqu'à les faire éclater – en témoignent les contes urbains et les contes hybrides. (Voir Jean-Marc Massié, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité.)

Milan Kundera. L'« existence des vérités relatives » et l'ambiguïté du monde exposées dans le genre romanesque s'opposent en effet à la « vocation » du conte. Ce dernier propose souvent une division claire et nette du bien et du mal, de la moralité et de l'immoralité, alors que la seule « morale » du roman est de parvenir à la découverte d'une part « inconnue de l'existence⁴⁶⁶ », comme je l'ai évoqué précédemment.

Toutefois, « l'hétérogénéité de l'œuvre littéraire et du conte⁴⁶⁷ » peut être envisagée autrement. Nicole Belmont, par exemple, en reprenant les propos de Walter Benjamin dans son célèbre article « Le narrateur », montre que le conte permet une plus grande liberté interprétative, puisqu'il ne cherche pas à imposer une explication des motivations ou des désirs qui animent les personnages, comme le fait le roman :

Dans son essai intitulé *Le narrateur*, il [Benjamin] oppose ce que ce personnage raconte, qu'il tient de l'expérience, la sienne ou une expérience communiquée, à la forme romanesque, élaborée « dans les profondeurs de l'individu solitaire. » Il l'oppose également à l'information, incompatible avec l'esprit même de la narration, car elle se doit d'être compréhensible en soi. L'histoire racontée par le narrateur exclut toute explication. « L'extraordinaire, le merveilleux, on le raconte avec la plus grande précision, mais on n'impose pas au lecteur l'enchaînement psychologique des événements. On le laisse libre d'interpréter la chose comme il l'entend, et ainsi le récit est doué d'une amplitude qui fait défaut à l'information. » Le conte, en effet, ignore les motivations psychologiques : les aventures du héros se déroulent sans que rien ne soit dit des raisons personnelles qui le poussent à agir. Il est pris dans un engrenage d'événements, comme traversé par eux plus que les maîtrisant. Grace à cette absence de motivation, qu'en revanche le roman propose toujours, même dans ses formes les plus elliptiques, les plus dépouillées, le conte offre un large champ de significations potentielles aux auditeurs, qui ne reçoivent pas le récit passivement : celui-ci continue son travail après avoir été entendu⁴⁶⁸.

Le conte et le roman semblent exposer deux manières différentes de réfléchir et de faire réfléchir l'être humain : tandis que le roman explore la singularité et la relativité d'une existence inscrite dans le temps, le conte aborde plutôt l'aspect commun, partagé par une collectivité, de l'existence humaine. C'est ainsi que le roman et le conte se « posent l'un en

⁴⁶⁶ Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », *L'art du roman*, ouvr. cité, p. 16.

⁴⁶⁷ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 11.

⁴⁶⁸ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 11.

face de l'autre⁴⁶⁹ ». Selon Walter Benjamin, « l'axe autour duquel pivote le roman » est « le sens d'une vie », alors que le conte repose sur la « morale d'une histoire⁴⁷⁰ ». Leur « savoir » est par conséquent différent. Une fois le roman terminé, le lecteur ne peut pas en apprendre plus sur le personnage : sa « vie » et ses mystères y tiennent tout entiers. Le conte, au contraire, réactive sans cesse ses personnages, leurs aventures pouvant se poursuivre indéfiniment, et le lecteur ou l'auditeur pouvant continuer la réflexion « morale » – et archétypale – que l'histoire aura chez lui enclenchée.

André Vial, pour sa part, énonce similairement la différence entre conte et roman : « Le conte réduit au connu, au général, le roman fabrique de l'inconnu, du particulier⁴⁷¹. » Le connu contre l'inconnu ; le merveilleux contre la vraisemblance réaliste ; la fiction exhibée contre la fiction masquée ; la brièveté et l'atemporalité contre la longueur et la durée ; le personnage typé contre le personnage singulier ; l'expérience collective et générale contre l'expérience personnelle et unique : ce sont là les principales oppositions permettant de distinguer les poétiques du roman et du conte.

En m'appuyant sur ce qui précède et en considérant les enjeux et dynamiques propres qui opposent les deux genres, je chercherai à démontrer que les romans de Wilhelmy, de Boulerice et de Chevillard explorent la tension problématique entre conte et roman. Nous verrons que le passage d'une forme à l'autre, souligné diversement dans *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*, bouscule en partie l'illusion réaliste et renouvelle les transformations habituellement opérées par les transpositions romanesques du conte. Je tenterai donc, en premier lieu, de mettre au jour le phénomène de transposition générique entraîné par l'immixtion du conte dans le roman, et, en deuxième lieu, d'observer les modifications touchant le pivot central du récit qu'est le personnage : il s'y révèle à la fois plus dense et complexe que le personnage de conte duquel il dérive, mais ne correspond pas non plus au personnel romanesque traditionnel des romans réalistes, par exemple. Ainsi, il

⁴⁶⁹ Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1991, p. 221.

⁴⁷⁰ Walter Benjamin, « Le narrateur », dans *Écrits français*, ouvr. cité, p. 220-221.

⁴⁷¹ André Vial, *Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1954, p. 480.

découle du monde ancien du conte, qui n'est pas celui du roman, mais ne se retrouve pas non plus totalement dans le monde du roman ; comme s'il cherchait à passer de l'un à l'autre, cherchant son statut dans un constant va-et-vient entre deux poétiques.

3.2 DYNAMIQUE GÉNÉRIQUE : TRANSPOSITION, HYBRIDATION ET CONTAMINATION

Au fil de l'analyse des romans de mon corpus, nous avons vu que le conte est « développé » par l'intrigue romanesque qui l'accueille : ici, par des digressions lui permettant de bifurquer vers d'autres trames fictionnelles qui lui font écho ; là, par la « translation *proximisante* » (ou la modernisation de l'intrigue) et l'intégration de références contemporaines qui en transforment le régime de temporalité ; ailleurs encore, par les multiples procédés de transposition thématique, comme la « valorisation » et la « motivation », qui participent à donner plus de profondeur et de densité aux personnages, créant l'« effet-personne » dans le texte. Par conséquent, l'intégration du conte affecte aussi les traits génériques des romans de notre corpus et, ainsi, leur rapport au réel.

Si, comme l'affirme Isabelle Daunais, « [l]a naissance du roman coïncid[e] avec ce moment où les mondes imaginaires, peuplés de dieux et de héros magnifiques, d'initiés et de savants, *commencent* à se rapprocher de la réalité, lorsque la fiction quitte le domaine du merveilleux ou de l'ancien⁴⁷² », et que « c'est dans le *mouvement* de la fiction vers la réalité que le roman se définit et qu'il acquiert la temporalité qui fait sa matière et son propos⁴⁷³ », force est de constater que les œuvres contemporaines transposant des contes merveilleux perturbent ce « *mouvement* de la fiction vers la réalité ». L'œuvre du roman consisterait selon Daunais à « raconter comment se perdent les illusions, comment les rêves ne sont que des

⁴⁷² Isabelle Daunais, *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Vincennes, Presses de l'Université de Montréal/Presses universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002 p. 126-127 ; l'auteure souligne.

⁴⁷³ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, ouvr. cité, p. 127.

rêves⁴⁷⁴ ». Le roman, ainsi, serait d'abord une « lutte contre les fictions⁴⁷⁵ », qu'on peut voir perdre de leur lustre chez les personnages romanesques, de Don Quichotte, à Emma Bovary. L'on remarque toutefois que les romans *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*, en réintégrant certains traits génériques du conte, renversent ou transforment cette « lutte contre les fictions ». Si des romans devenus des classiques comme *Don Quichotte* et *Madame Bovary* racontent la mise à distance progressive du merveilleux et font des contes de fées un repoussoir, les romans de mon corpus semblent bouleverser ce mouvement progressif de mise à distance. Tout se passe comme si on retournait plutôt vers les possibilités du conte et qu'on proposait un roman détaché de la temporalité et de l'illusion romanesque.

Bien que plusieurs critiques aient montré que les catégories génériques tendent à s'hybrider, à se métisser et à se brouiller dans la littérature contemporaine, rendant leurs distinctions de plus en plus floues, il apparaît, à la lumière du corpus étudié ici, que les questionnements génériques, loin de s'effacer ou de perdre leur intérêt devant des pratiques d'hybridation et de métissage, sont au cœur du projet romanesque contemporain. Rappelons que le classement générique reste une façon de catégoriser les œuvres parmi d'autres. Selon Schaeffer, il ne trouve sa légitimation que « dans la stratégie de savoir du poéticien et non pas dans une différenciation interne univoque de la littérature⁴⁷⁶ ». Ce classement peut donc être revu et réaménagé selon l'horizon d'attente générique, qui est une donnée évolutive, qui se module au fil des tendances, des courants et des institutions littéraires : le « genre » d'un texte doit se définir en regard de « certaines circonstances et jusqu'à un certain degré, contextuellement variable⁴⁷⁷ ». « [Prenant] acte de la relecture de la tradition ayant mené au classement des genres⁴⁷⁸ », certaines œuvres sont ainsi amenées à réfléchir sur leur propre utilisation des genres et sur l'évolution de ces derniers.

⁴⁷⁴ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, ouvr. cité, p. 125. (Cette idée est aussi présente chez René Girard dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. J'y reviendrai.)

⁴⁷⁵ Isabelle Daunais, *Frontière du roman*, ouvr. cité, p. 125.

⁴⁷⁶ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, p. 7.

⁴⁷⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, ouvr. cité, p. 135 ; l'auteur souligne.

⁴⁷⁸ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », 2001, p. 6.

Plusieurs romans contemporains se caractérisent par « diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non⁴⁷⁹ », comme le postulent les auteurs du collectif *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, dirigé par Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert. Devant un corpus comme *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*, il convient de se questionner sur la manière dont « ces textes travaillent (ou sont travaillés par) les classes génériques, comment ils posent (ou non) le problème du genre ou de leur genre, comment ils s'inscrivent dans cette problématique ou, à l'inverse, tentent d'en sortir⁴⁸⁰. » Les directeurs du collectif proposent une terminologie des différentes modalités d'interaction entre les genres qui peuvent se combiner dans les œuvres contemporaines : premièrement, la différenciation, qui est un procédé de « dérivation à partir des genres existants⁴⁸¹ » ; deuxièmement, l'hybridation, qui est une « combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte⁴⁸² » ; troisièmement, la transposition, qui est une « reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus », produisant « un décalage formel potentiellement critique⁴⁸³ ». Ce modèle a l'avantage de « saisir les métissages génériques dans leur dimension cinétique, faisant apparaître des objets jusqu'ici inaperçus⁴⁸⁴. »

Les romans de mon corpus instaurent une tension générique qui tient à la fois de l'hybridation et de la transposition. Les traits génériques du conte, comme la brièveté, l'utilisation du mode merveilleux, et l'« exhibition » de la fiction, par exemple, sont transposés dans le roman, en plus de s'hybrider avec les traits romanesques qui s'y trouvent, comme celui de l'effet-personne des protagonistes. L'on remarque cependant que la transposition générique s'y produit de manière bidirectionnelle, le conte étant repris par le roman mais aussi, inversement, celui-ci étant repris par celui-là. Si l'on peut ajouter une

⁴⁷⁹ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 6.

⁴⁸⁰ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 6.

⁴⁸¹ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 353.

⁴⁸² Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 353.

⁴⁸³ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 353-354.

⁴⁸⁴ Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 355.

catégorie à la typologie établie par Dion, Fortier et Haghebaert, je définirais l'interaction entre les genres dans les romans de mon corpus comme une contamination réciproque, le roman et le conte se renouvelant mutuellement au contact l'un de l'autre. En effet, en même temps que le conte est densifié et complexifié dans la prose romanesque, celle-ci est renouvelée par le retour des motifs, des personnages et des registres merveilleux du conte, qui ne sont pas strictement mis à distance et parodiés.

3.2.1 Des journaux, des lettres, des contes et des rêves

Débutons avec *Les sangs*, dans lequel le conte de « La Barbe Bleue » est transposé dans une forme hybride et polyphonique qui combine les traits de plusieurs genres littéraires. D'emblée, l'écriture épurée de l'auteure rappelle la simplicité stylistique du conte. La brièveté du roman, qui se divise en vingt-et-une parties relativement courtes, et l'économie de son style semblent l'éloigner de la forme proprement romanesque (si l'on pense à la narration et la composition proustiennes, par exemple) au profit d'une forme plus elliptique. On y présente des personnages dont la « vie » est exposée en fragments qui empruntent notamment les formes du journal intime et des lettres, et qui sont encadrés par une narration « autoritaire » ou contrôlante : celle de Féléor qui tisse des liens entre eux.

Certaines narratrices, comme Mercredi, Abigaëlle et Phélie, usent du carnet ou du journal intime alors que d'autres s'épanchent dans une correspondance épistolaire, comme Constance et Frida-Oum, ou écrivent de courts fragments, comme Marie des Cendres. Notons aussi la posture singulière de Lottä Istvan, qui, pour sa part, s'inspire de contes et de prédictions personnelles (par la lecture interprétative qu'elle tire des cartes de Tarot) qu'elle entremêle dans sa narration. La nouvelle proposition littéraire de « La Barbe Bleue », qui accueille surtout des « genres de l'intime », dévie de la « tradition [...] quasi universelle⁴⁸⁵ » qu'est censé transmettre le conte pour faire place à des formes plus personnelles, passant

⁴⁸⁵ Jean-Jacques Vincensini, « Conte », dans *Le dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 118.

ainsi du « connu » à l'« inconnu » : le relais narratif donne en effet accès à la psychologie singulière des personnages, qui, du coup, développent une « voix » et un style d'écriture qui leur est propre. L'on remarque toutefois que l'enchâssement de leurs récits, ordonnés par le personnage de Féléor, tend à déplacer l'autorité détenue par Barbe Bleue sur ses femmes dans le conte d'origine vers une certaine forme d'*autorité narrative* qui fait douter le lecteur de l'authenticité des voix : qui est vraiment responsable du récit ? Qui dit vrai ? En révélant l'ambiguïté de la voix narrative, le passage générique du conte au roman semble introduire un questionnement sur l'autorité et la vraisemblance de celle-ci. Déjà, le roman ne permet plus d'adhérer naïvement à l'histoire, ou de se reposer sur l'autorité morale d'un conteur pour en tirer du sens : l'histoire, c'est-à-dire la vraie version ou la version originale de l'histoire, reste « inaccessible⁴⁸⁶ ».

Précisons également que les formes littéraires utilisées par les narratrices se différencient de leur modèle générique. Par exemple, le cahier dans lequel Mercredi Fugère note ses « propres observations » (*LS*, p. 13) repose plutôt sur ses fantasmes et ses rêves. Paradoxalement, la narratrice choisit une forme censée traduire la réalité dans ses moindres détails et donner à voir le monde concret, pour livrer les secrets d'une liaison amoureuse qui n'a jamais existé et qu'elle pose, néanmoins, comme étant « réelle ». À titre d'exemple, avant d'évoquer ses rêves, elle commence son récit par une description très précise du repas des enfants Rü à la Pourvoirie, de la disposition de la table et des mets, ainsi que des comportements de Féléor et de ses frères (*LS*, p. 11-13), rappelant par là les scènes d'exposition des romans réalistes. Ce renversement du réalisme vers l'onirisme vient créer un décalage suspect qui étonne le lecteur, tout en exhibant, en contrepartie, la porosité des frontières entre le réel et la fiction dans le roman.

Ainsi, les genres intégrés dans *Les sangs*, comme le journal intime et la correspondance épistolaire, ont tendance à ouvrir leur frontière à l'onirisme et le fantastique, comme si l'intégration ou la superposition du conte de « La Barbe Bleue » dans l'intrigue entraînait ou appelait une autre saisie du réel : les narrations des femmes de Féléor font cohabiter le réel

⁴⁸⁶ Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », art. cité.

et les fictions qui les habitent. Par exemple, les lettres de Constance Bloom entremêlent des croquis de plantes, qui constituent ce qu'elle nomme son « traité de botanique » et qui s'apparentent aux planches des encyclopédies, donc à des traités scientifiques qui visent à reproduire le réel, à des récits de rêves, de cauchemars et d'apparitions (*LS*, p. 39). Elle adresse ces missives à son premier mari, le Général, qui est décédé. Sa « correspondance avec l'au-delà » (*LS*, p. 38), entrecoupée par les vignettes illustrant ses recherches et ses expérimentations pseudo-scientifiques, montre bien l'hétérogénéité générique qui tend à brouiller les repères convenus et traditionnels entre le réel représenté et les fictions construites par les personnages.

Les sangs, reposant sur des allusions et des citations provenant des versions littéraires de contes, conserve quelques traits génériques propres à ce type de récit « en prose d'événements fictifs et donnés pour tels⁴⁸⁷ », de telle sorte que le caractère ancestral des lieux imaginaires dépeints et l'absence de marqueurs temporels clairs donnent l'impression que l'histoire se déroule « hors du temps et de l'espace réels⁴⁸⁸ ». « La Cité » esquissée par Wilhelmy rappelle les royaumes anonymes, et l'effacement de la plupart des repères chronologiques évoque un temps lointain, incertain, proche de l'atemporalité des contes. Ce flou entourant la spatio-temporalité de la diégèse affecte le réalisme des scènes décrites. Dès lors, *Les sangs* s'éloigne de la veine des romans réalistes qui renvoient à des toponymes existants et s'inscrivent dans un contexte historique clairement affiché, pour adjoindre à sa trame une dimension merveilleuse, irréaliste, dérivant des contes. Néanmoins, étant centré sur l'« éducation sentimentale » de Féléor, tout en rapportant des scènes sadomasochistes à caractère sexuel, *Les sangs* se rapproche (tout en les subvertissant) des modèles génériques du roman d'apprentissage du XIX^e siècle et du roman érotique sadien, qui viennent innover la nouvelle histoire de « La Barbe Bleue ». La tension générique se traduit de la sorte par une contamination croisée qui vient brouiller l'« effet de réel » : le roman emprunte une forme elliptique, qui épouse en partie la représentation spatiale et temporelle irréaliste propre au conte merveilleux, et celui-ci s'incarne dans des formes « subjectives », tout en s'enrichissant des

⁴⁸⁷ Définition du conte donnée par Michèle Simonsen, dans *Le conte populaire*, ouvr. cité, p. 14.

⁴⁸⁸ Jean-Marc Massie, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain*, ouvr. cité, p. 20.

thématiques qui lui étaient étrangères, comme la sexualité, qui s'affiche clairement, au lieu d'y être latente⁴⁸⁹.

3.2.2 Romancer ou parodier Cendrillon ?

Javotte creuse aussi cette tension entre le conte et le roman, mais la pose de manière différente, en caricaturant l'obsession que l'adolescente entretient envers les princesses et l'univers merveilleux, d'une part et, d'autre part, en créant une impression de décalage qui découle de leur intégration dans un monde désenchanté où les contes ne sont plus ce qu'ils étaient. Rien de « magique » n'arrive à la narratrice. La chronologie linéaire est respectée et l'intrigue se déroule dans des lieux et une époque « réels » que le lecteur peut reconnaître. Les caractéristiques génériques du conte, telles que l'intervention du merveilleux et l'absence de références historiques et géographiques, sont de ce fait détournées dans les confessions de Javotte.

Le roman de Boulerice reconduit de manière parodique le schéma narratif du conte « Cendrillon » : on y présente un « univers familial clos », constitué principalement de la mère et de la sœur de la narratrice, univers familial qui est, selon Marthe Robert, le « royaume du conte⁴⁹⁰ ». Il rejette cependant l'atemporalité qui distingue le genre merveilleux, déconnecté du temps réel. Il sonde plutôt l'hétérogénéité du présent et de la « mémoire des œuvres », pour reprendre l'expression de Judith Schlanger⁴⁹¹, où plusieurs époques peuvent se retrouver en contact et dialoguer les unes avec les autres : Cendrillon côtoie ici des références de Simone de Beauvoir et le répertoire musical de Britney Spears, montrant l'aspect hétéroclite de cette mémoire.

⁴⁸⁹ Plusieurs contes proposent des récits allégoriques d'éveil à la sexualité ou évoquant le complexe œdipien, selon les théories psychanalytiques. À titre d'exemple, Nicole Belmont rappelle que « Cendrillon » « dépeint [une] adolescente en train de franchir le complexe d'Œdipe. » (Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 214.)

⁴⁹⁰ Marthe Robert, « Préface », dans Grimm, *Contes*, ouvr. cité, p. 18.

⁴⁹¹ Judith Schlanger, *La mémoire des œuvres*, préface de Christophe Pradeau, Lagrasse, Verdier, 2008 [1992].

Contrairement à *Les sangs* qui se rapproche d'un temps lointain et mythique, *Javotte* actualise ostensiblement l'intrigue du conte en la faisant rencontrer la « durée » du roman et en lui faisant côtoyer des formes plus modernes. On retrouve ainsi plusieurs formes d'écriture, certaines particulièrement contemporaines, qui s'entremêlent dans le récit de la narratrice, divisé en soixante-dix-neuf courts chapitres, d'une à cinq pages chacun : des passages ressemblant aux listes (et aux hyperliens, ou liens hypertextes) des pages Wikipédia (*J*, p. 116-117), une fausse entrevue avec Josée di Stasio avec laquelle elle partage sa fabuleuse recette « maison » de pâtes Chef Boyardee au cheddar extra fort (*J*, p. 21), des rubriques nécrologiques inventées par Javotte (*J*, p. 34-35), des récits de rêves (*J*, p. 132) et une lettre écrite à sa rivale (*J*, p. 173-174), le tout intégré dans une forme de journal intime, où elle rappelle constamment la banalité de son existence – l'opposant, à cet égard, aux aventures fabuleuses des personnages qui sont l'essence du conte, tel qu'établi en début de chapitre.

Le roman déplace ainsi la « forme simple⁴⁹² » du conte vers une forme plus éclatée dans laquelle l'histoire de Cendrillon est vidée de son contenu merveilleux et mis à l'épreuve de l'époque contemporaine, une « époque de mélange⁴⁹³ » (si on la considère encore comme postmoderne). L'hybridité générique de l'œuvre et le métissage des sources et des différentes versions de la trame de « Cendrillon » est d'ailleurs annoncée explicitement au sein du roman. Bien qu'elle soit sommaire et qu'elle produise plutôt un effet comique, *Javotte* contient effectivement une réflexion sur les emprunts et le plagiat. Alors que Javotte et son amie Camille évoquent les méthodes pour mieux accepter leurs deuils respectifs – Javotte ayant perdu son père et Camille, sa mère –, Javotte lui demande pourquoi elle ne copie pas le travail de l'artiste Moira Ricci qui fait des montages avec les photographies de sa mère. Ce à quoi Camille répond : « Ce serait du plagiat d'idée ! Et ce ne serait pas personnel. Il faut que je trouve une manière artistique et propre à moi-même de vivre le deuil de ma mère. » (*J*, p. 120) Pour sa part, Javotte déclare que sa « manière artistique et personnelle » (*J*, p. 121)

⁴⁹² Selon l'expression d'André Jolles (*Formes simples*, Seuil, Paris, coll. « Poétique », 1972).

⁴⁹³ Janet Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », dans Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres*, ouvr. cité, p. 91.

sera d'écrire un journal, bien que son amie lui rappelle que plusieurs artistes, comme « Julien Green et Gertrude Stein l'ont fait aussi » (*J*, p. 121) : « Dès demain, je me mets à rédiger ma vie. Ce sera le journal de Javotte. » (*J*, p. 121) Traversé par des allusions aux contes et à d'autres textes, le journal de Javotte suggère plutôt que, au contraire de son amie, elle n'hésite pas à emprunter et à s'approprier les idées des autres, et, même, qu'elle s'y réfugie pour rendre son existence plus acceptable et moins « banale ».

L'éclatement des références et des genres thématise également une certaine confusion identitaire du personnage transfictionnel qui est ici empêtré dans toutes ces reprises du conte, et qui se débat entre la représentation de la princesse et celle de son opposante : la version boulericienne du personnage de Javotte, passant d'actant secondaire dans un conte à personnage principal d'un roman, joue tantôt à la princesse, tantôt à la méchante demi-sœur. En revisitant les actions de « Cendrillon », elle bouleverse ainsi les fonctions⁴⁹⁴ et les attributs des personnages tels que posés par Propp : endossant à la fois les traits du héros et de l'agresseur, Javotte combine deux rôles opposés, remplaçant l'« unidimensionnalité » des personnages de conte par un comportement extrême rappelant les troubles de bipolarité. Son instabilité est telle qu'elle bascule même parfois dans le registre fantastique en insistant sur sa nature démoniaque et en se comparant à un succube (*J*, p. 101) ou un vampire. Si le roman offre *a priori* le cadre formel qui permet de rendre les personnages de contes plus réalistes, l'effet inverse semble se produire ici : même si rien de proprement merveilleux n'arrive à Javotte dans l'intrigue, sa déportation dans le roman, conjuguée à ses fantasmes créés en grande partie par l'univers des contes, la rendent moins vraisemblable et quasi surréelle, en comparaison des personnages romanesques traditionnels. Le roman de Boulerice, transposant pourtant les personnages de contes dans un univers réaliste contemporain, procède ainsi paradoxalement à une forme de décrédibilisation ou de déréalisation du personnage.

La réécriture du conte merveilleux souligne de la sorte la non-hiérarchisation et l'irréductible hétérogénéité des deux genres en présence, le conte et le roman, qui ne sont

⁴⁹⁴ Rappelons que la fonction finale du conte de Cendrillon, le mariage, est remplacée par un méfait à venir, Javotte annonçant qu'elle « détruira » sa nouvelle demi-sœur (*J*, p. 182).

jamais complètement absorbés ou subsumés l'un par l'autre. Tout se passe comme si le chemin hypertextuel était détourné en cours de route ; comme si l'hypotexte merveilleux, en dérivant dans l'hypertexte romanesque, ramenait à son tour le roman vers lui, l'entraînait dans une dérive inverse. Les deux genres du conte et du roman sont ainsi également parodiés dans *Javotte*, par l'hétérogénéité de l'œuvre et le décalage de la forme atemporelle du conte réinvestie dans un contexte ultracontemporain : est parodié le schématisme du conte, de ses personnages et de ses *happy-end*⁴⁹⁵, alors qu'on fait plutôt l'apologie de la méchanceté ; est parodié également le roman, qui accentue les traits et les problématiques de la société de consommation contemporaine en la donnant à voir par un personnage exalté, au bord du fantastique et anachronique.

3.2.3 L'autorité de la chose imprimée contre l'autorité morale des conteurs

De manière encore plus notable, voire exagérée, plusieurs éléments mettent en relief la tension et la confrontation constante entre le genre du roman et celui du conte dans *Le Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard. Premièrement, l'ambition romanesque ironisée du narrateur-auteur arrache le conte à ses origines folkloriques traditionnelles ; deuxièmement, l'interpellation intertextuelle entremêle les œuvres des conteurs et des romanciers ; troisièmement, les nombreuses manipulations, interventions métalectiques et procédés de sabotage du conte original réécrit bouleversent le roman. Le narrateur-auteur se positionne ainsi sur les questions génériques en soulignant et critiquant les « défauts » des contes, tout en faisant ressortir sa propre poétique (anti)romanesque, une poétique valorisant la digression, laquelle fait habituellement défaut au genre du conte, et la déconstruction de l'illusion référentielle, qui est généralement à l'œuvre dans le roman (et particulièrement dans l'antiroman). Le conte est de la sorte un moteur paradoxal d'écriture chez Chevillard, dans la mesure où sa réécriture engage une double entreprise de déconstruction :

⁴⁹⁵ Notons que *Javotte* parodie aussi les *happy-end* hollywoodiens : « Je vais te dire la fin : ils vont finir ensemble. Amoureux. Et ils vont avoir des enfants. Trois enfants, en fait. Mark, Kate et Melissa. [...] Et les trois seront mongols. Pas de chance. » (*J*, p. 108-109)

déconstruction du conte mais aussi du genre romanesque, où les origines du roman sont retournées l'une contre l'autre dans une entreprise ludique d'instauration et de contestation de l'autorité narrative.

Rappelons que, sur le plan littéraire, l'autorité peut être appréhendée de diverses façons : comme pouvoir, comme valeur, comme cible de contestation, comme ambition romanesque ou comme distinction⁴⁹⁶. On peut se demander également si l'autorité relève de l'auteur, de l'institution littéraire, du narrateur ou du lecteur, ou encore, si elle se retrouve au cœur du discours ou de la fiction. Frances Fortier et Andrée Mercier, dans une contribution intitulée « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion⁴⁹⁷ », conçoivent quant à elles l'autorité comme le lieu d'une « problématisation des enjeux de crédibilité et des modes d'adhésion à la fiction⁴⁹⁸ ». En la dégageant de la figure auctoriale (suivant les propositions de Suleiman⁴⁹⁹ et de Jouve⁵⁰⁰ qui déplacent l'autorité vers un auteur implicite), puis en la rattachant aux concepts de vraisemblance (empirique, diégétique, générique et pragmatique) et de crédibilité (comme le font Cavillac⁵⁰¹ et McIntosh⁵⁰²), et en insistant sur sa dimension construite et fictionnelle (à l'instar de Lanser⁵⁰³), Fortier et Mercier rappellent que « l'autorité narrative est susceptible non seulement d'être instaurée mais aussi d'être minée, contestée, reconfigurée ou mimée par le jeu des structures textuelles⁵⁰⁴. » Leur ambition n'est pas de chercher à situer l'autorité (de se questionner sur l'instance qui la détient, de déterminer qui est le plus crédible), mais

⁴⁹⁶ Voir le collectif dirigé par Emmanuel Bouju, *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

⁴⁹⁷ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, ouvr. cité, p. 109-120.

⁴⁹⁸ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 109.

⁴⁹⁹ Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

⁵⁰⁰ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

⁵⁰¹ Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 27.

⁵⁰² Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de l'Université Sorbonne-Nouvelle, 2002.

⁵⁰³ Susan Sneider Lanser, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Londres, Cornell University Press, 1992.

⁵⁰⁴ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 110.

d'interroger les « modalités d'instauration mais aussi de problématisation de l'autorité, de son rôle dans la transmission narrative, de ses stratégies d'élaboration ou du minage du sens⁵⁰⁵ », donc de voir comment ces phénomènes s'opèrent dans le texte et d'en déterminer les enjeux. Elles conçoivent ainsi l'autorité narrative comme étant dynamique (qui « relève de l'ensemble des éléments de la structure narrative et non de la seule voix⁵⁰⁶ »), interactive (qui est « le produit d'une interaction ou d'un dialogue avec le lecteur⁵⁰⁷ ») et inférentielle (qui « repose sur un calcul interprétatif du lecteur virtuel⁵⁰⁸ » selon ses propres connaissances littéraires). Cette manière de penser l'autorité dans le texte permet de mieux saisir la problématisation de l'autorité narrative qui caractérise la production littéraire contemporaine, multipliant les accroc aux codes de vraisemblance et soulignant une certaine dimension critique, qui est présente dans le roman de Chevillard.

Ainsi, dès le préambule du *Vaillant Petit Tailleur*, le narrateur dévalue les sources originales du conte afin d'asseoir, par la suite, sa propre autorité narrative. Il démontre par là l'importance de la figure de l'auteur qui pourrait fixer l'histoire du Tailleur une fois pour toutes et surpasserait de cette manière la simple transcription des frères Grimm, qu'il décrit de manière négative :

C'est bien cette fameuse histoire enfantée confusément par des générations de beaux parleurs qui ne se taisaient que pour boire, retouchée à l'eau de rose et au hachoir par les mères de famille à l'intention de fillettes et de garçonnetts ensommeillés qui la poursuivaient en rêve n'importe comment, finalement donc saisie au vol, apprêtée pour l'édition par Jacob et Wilhelm Grimm tandis que leurs trois autres frères humaient l'air du pays, je suppose, puis de nouveau soumise à tous les avatars d'adaptations grossières, imprécises et souvent niaises, fameuse histoire, sans doute, mais qui pâtit en somme depuis l'origine de n'avoir pas d'auteur : il n'est pas trop tard pour lui en donner un. (*VPT*, p. 7-8)

⁵⁰⁵ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 112.

⁵⁰⁶ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 112.

⁵⁰⁷ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 113.

⁵⁰⁸ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », art. cité, p. 113.

Afin de contrer les « inepties » qui pullulent dans ce conte issu de l'imaginaire collectif, qu'il qualifie d'ailleurs de source de « glu » (*VPT*, p. 9), et des différentes générations de conteurs qui l'ont modifié, le narrateur promet de rétablir les choses en s'autoproclamant, en raison de ses compétences irrécusables, l'auteur tant attendu qui parviendra, grâce à ses « lumières » (*VPT*, p. 218), à réchapper le génie populaire du conte et à le sortir de son impasse :

Ce sera moi. Mes états de service plaident en ma faveur. J'irais volontiers jusqu'à dire qu'ils valent désignation. J'estime en effet avoir fourni assez de preuves de mes compétences en la matière pour me sentir autorisé à occuper cette place vacante sans me faire prier davantage. (*VPT*, p. 8)

Les questions de compétence et d'autorité narrative deviennent un enjeu critique important dans l'œuvre romanesque, qui se construit, néanmoins, dans un rapport significatif au conte : en dépréciant les différentes sources du « Vaillant Petit Tailleur » et ses nombreuses adaptations, la reprise du conte glisse vers le « procès » de son instabilité générique – que le roman reconduit paradoxalement par une nouvelle dérivation hypertextuelle – et vers la mise à mal de l'autorité morale des frères Grimm⁵⁰⁹, en vue de justifier la « promotion » romanesque du conte qui lui assure « l'autorité de la chose imprimée » (*VPT*, p. 71).

Si, comme le note Sébastien Veg dans l'article « L'autorité, du conte à la nouvelle⁵¹⁰ », certains projets littéraires renouant avec la forme du conte mettent en scène des narrateurs à la posture ambivalente et qui, ne disposant plus de l'autorité morale du conteur, montrent plutôt l'érosion et le délitement de leurs compétences, le roman de Chevillard prend le contre-pied de cette tendance de manière ludique. Alors que les œuvres analysées par Veg révèlent que « l'écrivain moderne ne saurait recréer l'autorité atavique du conteur⁵¹¹ » et entraînent plutôt soit la recherche d'« une nouvelle forme d'autorité narrative », soit un « renoncement radical à l'autorité⁵¹² », *Le Vaillant Petit Tailleur* présente un narrateur-auteur qui entreprend

⁵⁰⁹ « Est-il raisonnable de donner à lire à nos enfants, esprits fragiles et malléables, des contes écrits par un tel homme ? » (*VPT*, p. 63)

⁵¹⁰ Sébastien Veg, « L'autorité, du conte à la nouvelle : Kafka et Lu Xun », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, ouvr. cité, p. 197-210.

⁵¹¹ Sébastien Veg, « L'autorité, du conte à la nouvelle : Kafka et Lu Xun », art. cité, p. 210.

⁵¹² Sébastien Veg, « L'autorité, du conte à la nouvelle : Kafka et Lu Xun », art. cité, p. 210.

de saper l'image de ses prédécesseurs, qu'il rebaptise moqueusement Grimmgrimm (*VPT*, p. 255), pour redorer la sienne. En contestant l'autorité et la « plate transcription » (*VPT*, p. 35) des frères Grimm, auxquels il assène plusieurs coups bas, le narrateur-auteur de Chevillard surjoue ainsi lui-même sa propre autorité romanesque – l'énonciateur étant ici plus important que le produit de son énonciation :

Il s'agit de reproduire le conte avec ses imperfections constitutives, ses vices de forme, sa pauvreté d'imagination et de pensée, sa radicale bêtise, et de le propulser tel quel au rang d'œuvre littéraire majeure en devenant l'auteur qui lui fait défaut depuis toujours. Mon travail en cours [...] porte donc moins sur cette pièce de prose naïve que sur cet auteur que je veux lui donner, qu'il importe de doter de qualités supérieures parmi lesquelles d'abord cette sureté de main et de jugement nécessaire pour mener à bien une telle entreprise. (*VPT*, p. 180)

Le narrateur-auteur semble penser qu'il ne manque qu'une figure d'auteur, c'est-à-dire de romancier planant au-dessus du conte, pour que celui-ci, sans plus de changements, trouve sa place parmi les « œuvre[s] littéraire[s] majeure[s] ». Il conçoit donc ironiquement le roman comme le « chaînon manquant » de la genèse qui permettrait au Vaillant Petit Tailleur de rejoindre les autres figures mythiques, comme Œdipe, Don Juan et Faust (*VPT*, p. 19). Toutefois, il semble oublier que le mythe de ces personnages d'origines diverses, souvent réactualisés dans la littérature, ne s'est pas cristallisé d'abord dans un roman. En d'autres mots, le narrateur-auteur inverse la circulation habituelle qui caractérise les transpositions génériques. Ici, le conte engendre le roman, qui propose à son tour d'engendrer le « mythe ».

Le narrateur-auteur retourne de la même manière le rapport d'influence entre le conte du « Vaillant Petit Tailleur » et le roman *Don Quichotte*. Comme je l'ai évoqué dans le premier chapitre, parmi toutes les références et les allusions intertextuelles présentes dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le narrateur-auteur a dans sa ligne de mire une cible principale à laquelle il entend se confronter, vue par lui comme l'origine des origines : le *Don Quichotte* de Cervantès. Considéré par plusieurs théoriciens et écrivains, dont Milan Kundera⁵¹³, comme le premier roman moderne, *Don Quichotte* parodie les récits de chevalerie médiévaux ; il met en scène un personnage qui confond le monde des livres avec la réalité et

⁵¹³ Voir Milan Kundera, « L'héritage décrié de Cervantes », dans *L'art du roman*, ouvr. cité. p. 14.

prend les moulins à vent pour des géants, dénonçant déjà l'illusion fictionnelle par la mise à nu des conventions du romanesque. Étant donné la posture ironique du narrateur-auteur, il n'y avait qu'un pas à faire pour qu'il compare les intrigues du « Vaillant Petit Tailleur » et de l'hidalgo, et qu'il en vienne à considérer le conte des Grimm comme une « variation enfantine un peu niaise », voire un « plagiat essoufflé » de l'œuvre de Cervantès :

J'ai parfois l'impression de n'être pour lui qu'un faire-valoir sans cesse ridiculisé et bafoué, le Sancho Pança amateur de proverbes de ce Don Quichotte adolescent. Au reste, le glorieux insecticide qui ouvre la série de ses exploits n'eût point déparé le geste de l'hidalgo sans peur et sans reproche. Les géants qu'il a affrontés par la suite, si on se souvient, avaient tout de même derrière la tête quatre ailes de bois qui tournaient dans le vent. Il faut bien en convenir à la fin, *Le Vaillant petit tailleur* n'est au mieux qu'une variation enfantine un peu niaise, au pire un plagiat essoufflé du chef-d'œuvre de Cervantès. De toute évidence, l'imagination populaire a des lectures. (VPT, p. 177)

L'on remarque dans ce passage que le narrateur-auteur effectue un renversement complet de l'origine de l'histoire du tailleur : lui qui désire faire un roman de ce conte affirme maintenant que celui-ci dérive déjà d'un roman, qui reprend lui-même des récits chevaleresques se rapprochant des contes... La question de la primauté entre le roman et le conte est brouillée⁵¹⁴, devient vertigineuse. Le chassé-croisé intertextuel qui constitue le métatexte atteint son paroxysme lorsque le narrateur évoque sa volonté de retransposer le conte en version quichotienne. Il propose ainsi de modifier le personnage du Tailleur pour lui permettre d'accéder au rang⁵¹⁵ de son « prédécesseur » (dont il découlait pourtant déjà, si on se fie au narrateur-auteur) :

⁵¹⁴ Il pourrait être intéressant de rappeler la vision proppienne des étapes du développement de ces genres : « Le conte intègre des éléments littéraires aussi difficilement que des superstitions vivantes. Le conte possède une telle résistance que toutes les autres formes se brisent en lui sans se fondre. Si néanmoins cette rencontre se produit, c'est le conte qui est toujours le vainqueur. Parmi les genres littéraires, le conte absorbe souvent la byline et la légende. L'absorption du roman est un fait beaucoup plus rare. Seul le roman chevaleresque joue ici un certain rôle. Cependant, le roman chevaleresque est souvent lui-même un produit des contes. Les étapes du développement sont les suivantes : conte, roman, conte. [...] Bien sûr, ceci ne concerne que le conte merveilleux. Le fabliau, la nouvelle et les autres genres de prose populaire sont plus souples et plus réceptifs. » (Vladimir Propp, « Les transformations des contes merveilleux », dans *Morphologie du conte*, ouvr. cité, p. 191.)

⁵¹⁵ Les différences entre les deux sont grandes cependant : « Don Quichotte a la tête chimérique mais le cœur généreux. Sa quête est noble. Il n'a d'autre ambition que de secourir le malheur et de conquérir par ses prouesses l'amour de Dulcinée. Le petit tailleur, lui, en taillant sa route ne songe qu'à faire son chemin. » (VPT, p. 177)

Je constate aussi que les frères Grimm n'ont pas eu assez de leurs quatre rames pour revenir à la hauteur du manchot espagnol. Combien de retouches et de corrections faudrait-il apporter à leur texte pour changer *Le Vaillant petit tailleur* en *Don Quichotte* ? Quel travail ! Mais aussi quel exaltant projet. On consacrerait une vie à cela, mais, à force de patience, en coupant ici, en sabrant là, en élaguant beaucoup, en ajoutant énormément, en précisant ce qui se dérobaît dans le flou et même dans le non-dit, en retravaillant chaque phrase, l'entreprise pourrait aboutir. Ainsi amendée, l'histoire du petit tailleur deviendrait sans conteste plus passionnante et riche de significations secondes dont l'humanité ferait son profit, tout grand livre étant un miroir réformant pour les choses et les êtres. (VPT, p. 179)

Nous ne sommes pas loin du projet de « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », une nouvelle de Borges dont le personnage cherche à réécrire exactement le *Quichotte*, mot pour mot, en espagnol, mais en lui insufflant un autre sens. Dans ce passage, c'est aussi un peu le texte de Borges et sa proposition qu'on reprend et parodie, en y ajoutant une allusion moqueuse et subtile à la définition stendhalienne du roman comme « miroir qu'on promène le long le long d'un chemin⁵¹⁶ » – à la différence qu'ici, le miroir est tenu à l'envers : il ne reflète pas le réel, mais le réforme, le transforme.

En « s'arroge[ant] la paternité⁵¹⁷ » d'un conte – provenant de la tradition orale, puis collecté par les frères Grimm – et en inventant la filiation qui l'unit à des œuvres littéraires d'envergure, telles que le *Quichotte*, qui s'abreuvent elles-mêmes à des fonds divers, le narrateur de Chevillard problématise ainsi fondamentalement la question de l'origine et de l'auctorialité. D'ailleurs, il renvoie ponctuellement le lecteur à sa propre pratique romanesque d'écrivain. Il fait mention de ses autres livres⁵¹⁸ et de sa propension à digresser

Il est donc « loin de la noblesse d'âme de Don Quichotte » (VPT, p. 178). L'auteur cherche ainsi à le relever « en formulant ces judicieuses maximes qui égayent et instruisent le lecteur » (VPT, p. 178-179).

⁵¹⁶ Dans *Le rouge et le noir*, Stendhal emprunte cette citation à Saint-Réal, et la développe au cours du roman : « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral ! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir ! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former. » (Stendhal, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 279.)

⁵¹⁷ Audrey Camus, « Roman et antiroman », art. cité, p. 96.

⁵¹⁸ Comme il y a un rapport intertextuel interne entre les œuvres d'un même auteur, on pourrait ainsi parler d'« intertextualité restreinte » selon Jean Ricardou (*Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 162) ou d'autotextualité (voir Raymonde Debray-Genette, qui définit l'autotextualité comme une « intertextualité interne à l'ensemble des œuvres d'un même auteur », dans *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988, p. 28).

en versant dans la métatextualité, comme dans cet extrait : « il y a toujours un moment dans mes livres où j'en hasarde la théorie. Ce sont des passages plutôt fastidieux » (*VPT*, p. 107-108). Le narrateur se concentre alors sur son travail littéraire, et non pas sur la réécriture du conte, montrant qu'il cherche plutôt à travailler son autorité, son image en tant qu'auteur, et non simplement l'histoire, puisque c'est d'abord lui qui en est le héros (*VPT*, p. 180). Sa « supériorité » autoritaire étant ainsi gagnée, le narrateur-auteur s'engage à la chasse aux bêtises dont il doit dégorger le conte afin que sa version romanesque puisse « écraser » toutes les autres dans la mémoire du lecteur, et devenir le « texte fondateur de [son] épopée » (*VPT*, p. 19), et celle du Petit Tailleur accessoirement. « [R]eproduire le conte avec ses imperfections constitutives » (*VPT*, p. 180) implique donc également de gloser sur ces dernières et de les mettre en abyme, en déportant l'intrigue du conte vers la « démolition » de ses codes génériques : le merveilleux, l'enchaînement rapide des aventures, la brièveté de la forme, la répétition des éléments, la moralité de son message, tout y passe.

Le narrateur-auteur relève ainsi plusieurs « invraisemblances (ou négligences) que l'on ne saurait sans mauvaise foi (ou complaisance) imputer au genre fantastique, voire féérique, de cette histoire alors qu'elles relèvent de toute évidence de l'ignorance la plus épaisse » (*VPT*, p. 79)⁵¹⁹. Il parodie notamment le temps et l'espace indéterminés du conte dans lequel on ne retrouve ni marqueur temporel, ni description des lieux, en accentuant et soulignant ironiquement ces aspects merveilleux du conte. Ici, il dépeint un espace incertain : « Il se croit perdu dans la forêt profonde. Il n'y a pourtant qu'un arbre dans la plaine » (*VPT*, p. 57) ; là, il insiste sur le passage sans conséquence du temps : « Un hiver rigoureux succède à l'automne pluvieux suivi à son tour d'un printemps ensoleillé puis d'un été torride, qui touche à sa fin, voici les premières pluies d'automne. » (*VPT*, p. 56) D'un même élan, il déplore la redondance des quêtes et des actions, dont « seules la variété des combinaisons et

⁵¹⁹ Il fait alors référence aux lacunes en botanique des conteurs ; les caractéristiques qu'ils associaient à certains arbres ne correspondent pas à la réalité empirique. Par exemple, il déclare qu'une aberration s'est glissée dans l'histoire lorsque le héros, qui se tenait sur la cime d'un cerisier, est catapulté dans les airs : « Il n'est point féérique, par exemple, mais tout simplement ridicule de parler de la *cime* d'un cerisier, c'est confondre avec le mélèze ou le peuplier, voici en effet un arbre dont la ramure ne s'effile pas mais s'éploie, il faut être né à Hanau pour affirmer le contraire. Pas plus de cime au cerisier que de mitre au bedeau. » (*VPT*, p. 80)

l'imprévisibilité de leurs apparitions nous sauvent de l'accablante monotonie des choses et des paysages » (*VPT*, p. 94) – ce qui double le récit d'une réflexion critique sur le schéma proppien –, et le schématisme des héros habituels du genre :

Quelques personnages archétypaux piégés là dans des postures grotesques mais conformes à ce que l'on attend d'eux entretiennent les uns avec les autres des rapports prévisibles, limités en vérité par le jeu restreint des combinaisons et des échanges possibles dans cette colle épaisse, agglutinante. (*VPT*, p. 9)

Cette description des personnages de contes ressemble à celle de Claude Bremond dans « Le mecanno du conte », qui les définit comme des « fonctionnaires en uniformes », « figés » par la tradition : ils « portent la livrée d'un univers de convention qui ne correspond historiquement ou géographiquement à aucun état d'une société humaine⁵²⁰. » Le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur* tentera pour sa part de détailler ses personnages qui, du coup, semblent « surcaractérisés » si on les compare à ceux des contes traditionnels, en jouant avec les règles de la description et du tableau, comme s'il était réellement en train de peindre :

C'est un bonhomme au visage de barbe, facile à faire. Seules les fines arabesques bleu-vert de ses veines sur son corps de porcelaine rebondie m'auront demandé un peu de travail. Peine perdue par amour de l'art, d'ailleurs, puisqu'il n'est pas prévu qu'il apparaisse jamais nu au cours de cette histoire : j'ai préféré le couvrir de tous les brocarts, velours, pourpre et hermine qui habillent les rois de féerie, comme le lecteur peut le constater, palpez-moi un peu ces étoffes. Le bonhomme suffoque là-dessous. Ah, je n'ai pas lésiné ! (*VPT*, p. 230)

Par sa trop grande précision, qui s'avère de plus inutile dans le récit, la description romanesque du personnage du roi devient ironique, parodiant l'accumulation de détails typique de la description réaliste qui, ici, contraint, étouffe le personnage.

Bref, l'économie générale du conte comme celle du roman sont largement décriées et ironisées par l'instance fictive de l'auteur, qui questionne, travestit et contourne les codes génériques jusqu'à enrayer la morale de l'histoire (*VPT*, p. 193), qu'il juge comme une expansion inutile et déplaisante (mais qui est pourtant le propre du conte) :

⁵²⁰ Claude Bremond, « Le mecanno du conte », *Magazine littéraire*, n° 150, 1979, p. 13.

Était-il pour autant nécessaire d'assener aussi rudement une telle banalité en conclusion de cette courte fable ? Voilà bien le défaut du genre. Le lecteur progresse complaisamment dans une histoire point trop ennuyeuse [...] puis survient le dénouement, soudain une lourde évidence aplatit la fragile construction métaphorique qui l'émerveillait. (*VPT*, p. 68-69)

Le narrateur-auteur veut rester fidèle à l'histoire du Tailleur, mais, en même temps, il éprouve une certaine résistance face au conte, qu'il cherche à révolutionner (*VPT*, p. 31), à donner plutôt au monde comme le « roman » qu'il est⁵²¹. Le genre du roman n'est pas non plus épargné par la réécriture du conte. Le narrateur-auteur, comme nous l'avons vu précédemment, déjoue plusieurs conventions romanesques dans ce roman digressif, notamment en sabotant l'illusion référentielle. Frank Wagner remarque en ce sens l'appareillage particulier du *Vaillant Petit Tailleur*, qui

multiplie les intrusions métaleptiques d'un narrateur auctorial apostrophant de façon provocatrice son narrataire [métalepse narrative], de sorte que l'histoire racontée, sans cesse morcelée, et soumise à d'innombrables attentats désacralisants (charges ironiques, anachronismes, variantes fantaisistes, etc.), finit par être reléguée au second plan de la scène romanesque⁵²².

Les multiples digressions et les commentaires métatextuels du *Vaillant Petit Tailleur*, qui entrecoupent sauvagement le conte original, incitent en effet le lecteur à s'intéresser au processus d'écriture en lui-même plutôt qu'à l'histoire racontée. Ce roman est en cela représentatif des productions littéraires contemporaines qui déconstruisent et exhibent l'illusion référentielle. Frank Wagner, dans « Retours, tours et détours du récit », affirme que la transmission de l'histoire dans la production romanesque contemporaine est perturbée par « une exacerbation du rôle dévolu aux instances émettrice et réceptrice de la “communication” littéraire⁵²³ », ce qui « désalién[er]ait le lecteur en l'aidant à se libérer des séductions pernicieuses d'un réalisme perçu comme frelaté⁵²⁴ ».

⁵²¹ Notons que Jean Bellemin-Noël présente par ailleurs le conte comme une « sorte de récit [qui] devient le noyau d'un roman non écrit ». (*Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1983, p. 17.) L'entreprise du narrateur-auteur de Chevillard serait donc de faire germer ce noyau pour en faire advenir le roman, qui devient ici l'aventure de sa réécriture.

⁵²² Frank Wagner, « Retours, tours et détours du récit », art. cité, p. 8.

⁵²³ Frank Wagner, « Retours, tours et détours du récit », art. cité, p. 4.

⁵²⁴ Frank Wagner, « Retours, tours et détours du récit », art. cité, p. 4.

En effet, Chevillard affiche explicitement son refus de se « contente[r] de redoubler le réel⁵²⁵ », en s’inscrivant, comme le remarque Pierre Schoentjes, dans la tradition de l’ironie romantique « qui est une manière pour l’art de s’autoreprésenter⁵²⁶ », de se libérer « des contraintes de la référentialité⁵²⁷ ». Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, c’est donc « l’univers littéraire qui importe et pas le monde réel⁵²⁸ ». Conséquemment, c’est le roman balzacien ou « le bon vieux roman » réaliste même qu’il cherche aussi à démolir d’œuvre en œuvre, comme le remarque Audrey Camus dans son article « En haine du roman : “la marquise toujours recommencée” d’Éric Chevillard » : « le roman traditionnel constitue pour lui la cible privilégiée à travers laquelle il vise, par ricochet, la réalité⁵²⁹ ». Soulignons que Chevillard évoque lui-même la relation complexe qu’il entretient avec le genre romanesque, en abordant sa poétique de « démolition » :

Car si le monde n’offre que peu de prise à ma hargne, le roman oui, en revanche, qui n’en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser. Dans cet espace-là, j’ai les moyens de réagir, de riposter. J’écris donc des romans que je m’ingénie simultanément à démolir de l’intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac. Le roman en tant que genre institué, réglementé et presque réglementaire désormais, paye pour le reste... parce que je n’ai pas pu démolir mon école au commencement⁵³⁰.

Dans le cas qui nous occupe, en s’intéressant à un conte merveilleux provenant de la littérature orale, le roman de Chevillard va jusqu’à se retourner contre ses origines. Le Petit Tailleur ne serait donc pas pour lui « qu’une figure de rhétorique, un élément juste un peu plus voyant et sautillant de sa syntaxe, l’agent grammatical chargé des tours nouveaux et des

⁵²⁵ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », entretien avec Mathieu Larnaudie [En ligne], URL : www.Éric-chevillard.net/e_devenirduroman.php, cité par Pierre Schoentjes, « Ironie et mise à l’épreuve chez Éric Chevillard », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative*, ouvr. cité, p. 281.

⁵²⁶ Pierre Schoentjes, « Ironie et mise à l’épreuve chez Éric Chevillard », art. cité, p. 279.

⁵²⁷ Pierre Schoentjes, « Ironie et mise à l’épreuve chez Éric Chevillard », art. cité, p. 279.

⁵²⁸ Pierre Schoentjes, « Ironie et mise à l’épreuve chez Éric Chevillard », art. cité, p. 271.

⁵²⁹ Audrey Camus, « En haine du roman : “la marquise toujours recommencée” d’Éric Chevillard », *@analyses* [En ligne], vol. 5, n° 3, automne 2010, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : ottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/584/486?id=1730.

⁵³⁰ Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », dans Laurent Zimmermann (dir.), *L’aujourd’hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005, p. 16.

effets de poésie » (*VPT*, p. 107), mais une manière ironique de tenir un discours inédit sur les divers procédés de représentation utilisés, ceux du roman comme ceux du conte, qui tiennent tous deux, à des degrés différents, de l'artifice, que soit celui de la création d'un monde merveilleux ou d'un monde qui ne peut que « mimer » le réel sans jamais le copier, voire le supplanter.

3.2.4 La contamination générique et le réenchancement narratif

En somme, dans les romans analysés, la transposition générique suit un double mouvement, menant d'un genre à l'autre et vice-versa, par où ressort la non-hiérarchisation et l'indépassable coprésence des genres. Les genres de l'intime (carnet, journal, lettre), qui côtoient les passages de contes dans *Les sangs*, semblent à la fois se contaminer et s'alimenter l'un l'autre par le métissage ou l'amalgame de leur caractéristiques spécifiques, tout en produisant un certain réenchancement narratif : par exemple, si le caractère fabuleux des contes merveilleux s'efface parfois au profit de l'esthétique hyperréaliste, lors des scènes de meurtres ou d'agonie par exemple, c'est pour y revenir avec force en glissant vers l'onirisme dans la narration de Mercredi. Alors que dans *Javotte*, roman qui réinvente l'histoire désenchantée d'une « Cendrillon » moderne, l'hétérogénéité des allusions aux contes et les références culturelles contemporaines créent un décalage parodique dans le registre de la narratrice qui réussit, contre toute attente, à entraîner cette dernière vers une version d'elle-même plus fantastique, amenant le roman plus près du conte. De même, malgré les critiques véhémentes du narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, qui s'insurge contre la féerie, celui-ci réinjecte une part de merveilleux dans l'œuvre par son autorité narrative toute-puissante, affirmant sa présence par des digressions et des métalepses fabuleuses. Ces stratagèmes dévoilent les rouages de la construction fictionnelle de l'œuvre, qui s'apparente presque à un tour de magie lorsque le narrateur prétend que le lecteur tient dans ses mains un

livre subventionné par le personnage du roi⁵³¹, ouvrage imprimé sur du papier qui aurait été, de plus, « fourni à l’auteur par son héros même » (VPT, p. 146).

Notons finalement que les phénomènes d’hybridation générique entre le conte et le roman ne se posent pas de la même manière selon les époques et les courants littéraires. Dans l’article « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », Vérane Partensky remarque que, au courant du XIX^e siècle, certains auteurs renouent avec les genres merveilleux, malgré le fait que « le temps féerique, dont l’incipit traditionnel des contes posait le principe, s’avère incompatible avec la temporalité moderne, vouée à l’éphémère et au transitoire, à la versatilité de l’humeur, à la frénésie de la vie urbaine, aux changements de la mode, au roman-feuilleton et aux révolutions⁵³². » Constatant ce paradoxe, elle s’interroge sur les transformations et les déplacements génériques, en demandant

[d]ans quelle mesure et à quel prix le merveilleux peut-il alors migrer dans des genres modernes comme le roman [...] ? Et symétriquement, comment la hantise omniprésente de la modernité, conçue comme précarité du temps, affecte-t-elle le genre du conte, dont l’incontestable regain au XIX^e siècle s’accompagne d’un déplacement, voire d’une perversion du merveilleux⁵³³ ?

Elle poursuit en remarquant que,

sur le plan poétique, loin de consacrer une séparation des genres (genres modernes *versus* contes et légendes), cette fracture, transposée à l’intérieur de la création littéraire, donne lieu au contraire à une hybridation générique et à la mise en scène fictionnelle du problème de l’adhésion au récit⁵³⁴.

Elle cite en exemple certaines œuvres romanesques de cette période qui présentent un univers féerique, comme *La dernière fée* de Balzac (1822), qui font plutôt ressortir le côté illusoire des contes merveilleux, en les donnant pour ce qu’ils sont : des histoires enchanteresses qui survivent dans nos esprits, comportant des personnages types.

⁵³¹ « Le roi encourage sans compter le développement des arts. L’auteur du présent ouvrage, par exemple, a perçu une substantielle subvention pour mener à bien son projet. » (VPT, p. 254)

⁵³² Vérane Partensky, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *Féeries* [En ligne], n° 12 (À la croisée des genres), 2015, consulté le 04 décembre 2017, URL : <http://feeries.revues.org/959>.

⁵³³ Vérane Partensky, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », art. cité.

⁵³⁴ Vérane Partensky, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », art. cité.

Alors que la modernité pose le conte de fées comme un « artifice de représentation⁵³⁵ », la transposition romanesque contemporaine du conte semble engager le roman à se remettre lui-même en doute. La contamination générique tend autant à déréaliser la forme romanesque que le merveilleux en générant un trouble ou un flou générique. Les personnages représentés ont tendance à afficher eux-mêmes leur caractère fictionnel, dans leur circulation indéfinie entre le conte et le roman. On constate ainsi que, dans les œuvres de mon corpus, l'hybridation générique, abondamment pratiquée et étudiée par la critique tout au long du XX^e siècle, tend à se problématiser autrement et à mettre en forme une désorientation : désorientation des genres, dont le mouvement des transpositions ne suit plus aucun progrès ou chemin préétabli ; désorientation de la voix narrative, en quête de son autorité ; et désorientation du personnage, comme je le monterai dans la section suivante. Les œuvres de mon corpus explorent ainsi une certaine « perte du merveilleux » aux origines de l'univers romanesque, en cherchant toutefois à faire du roman le lieu paradoxal de son retour. Autrement dit, au lieu de présenter une « lutte contre les fictions » comme le fait le roman selon Isabelle Daunais, les romans contemporains s'abreuvant au conte retourneraient délibérément aux fictions immémoriales pour ramener le roman à son origine et, peut-être, mieux le relancer.

3.3 LA DESORIENTATION DU PERSONNAGE ROMANESQUE

Les tensions maintenues entre les genres du roman et du conte engagent dans *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur* une certaine transformation du personnage romanesque contemporain, qui ne sort pas indemne des phénomènes de contamination génériques. Afin de montrer comment les romans de mon corpus transforment en profondeur le personnage contemporain, il convient de rappeler d'abord ce qui distingue les personnages de romans des personnages de contes.

⁵³⁵ Vérane Partensky, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », art. cité.

Vincent Jouve, qui s'est intéressé aux différents effets de lecture liés aux personnages romanesques, définit ainsi leur particularité, en comparaison avec les personnages relevant d'autres genres littéraires :

Le personnage de roman se caractérise [...] par son appartenance à un écrit en prose (se distinguant par là du personnage de théâtre qui ne s'accomplit, lui, que dans la représentation scénique), assez long (ce qui lui donne une « épaisseur » que ne peuvent avoir les acteurs de textes plus courts comme le poème ou la fable), et axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle). Il est donc clair que certaines constantes du personnage romanesque (présentation dans la durée, survalorisation de la fonction référentielle) fondent un mode de réception spécifique⁵³⁶.

Selon Isabelle Daunais, en plus de leur « épaisseur » et de leur « fonction référentielle », ce serait avant tout leur mode de transmission qui particulariserait les personnages :

[P]our bien des arts, la répétition n'est pas nécessairement une faiblesse et constitue même un principe central de transmission, si ce n'est d'existence : la poésie a répété pendant des siècles ses formes et ses figures ; l'épopée, le théâtre et les contes ont reconduit à travers les temps leurs mythes, leurs récits et leur héros. Le roman, à l'inverse, est un art de la *singularité* ; il n'a pas de formes fixes et ses personnages ne vivent qu'une fois : Andromaque, Antigone, le Petit Poucet peuvent se réincarner sans cesse, ou plus exactement leur histoire peut se rejouer à l'infini sans jamais s'épuiser, mais Lucien de Rubempré, Anna Karénine, les frères Karamazov ne reviennent pas – et ne peuvent pas revenir [...], le roman crée de nouveaux personnages et imagine de nouvelles situations, mais il ne revient pas sur ce qu'il a déjà créé⁵³⁷.

Le personnage romanesque se distinguerait ainsi des héros-types présentés dans les contes : il ne vient pas aux lecteurs en s'incarnant dans une somme de versions et de variantes qui s'accumulent les unes aux autres. Il s'incarne singulièrement, aussi son destin demeure-t-il irrésolu :

la singularité du personnage romanesque n'entraîne aucune certitude, mais exactement le contraire ; et c'est de cela que nous nous souvenons quand nous lisons

⁵³⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, ouvr. cité, p. 22.

⁵³⁷ Isabelle Daunais, « La mémoire singulière du roman », art. cité, p. 11 ; l'auteure souligne.

un roman ; c'est ce que le personnage de roman a d'irrésolu que nous gardons dans notre conscience⁵³⁸.

Si l'on pose, avec Isabelle Daunais, que le personnage de roman se distingue fondamentalement du personnage de conte (comme du personnage mythique), qu'en est-il des personnages des romans de mon corpus ? Qu'en est-il du Féléor de Wilhelmy, de la Javotte de Boulerice, du Petit Tailleur de Chevillard ? Accèdent-ils à la singularité caractéristique des personnages romanesques, ou préservent-ils la possibilité propre aux personnages de conte de se réincarner sans cesse ? Sont-ils des personnages de contes que le roman a absorbés et dotés de ses caractéristiques, ou conservent-ils des caractéristiques qui témoignent de leur origine millénaire et immémoriale ? Ou alors se trouvent-ils, en quelque sorte, « écartelés » entre deux genres, entre deux modes d'être ? Leur appartenance générique, assurément, est problématique.

Comme j'ai tenté de le démontrer précédemment, en quittant le domaine du conte, où il est considéré comme un type ou un actant qui remplit des fonctions (au sens de Propp), le personnage contemporain transposé des contes est davantage « psychologisé » et rendu plus réaliste par et dans le roman qui le transforme. Cependant, son « effet-personne », ou l'illusion de vie sur laquelle il repose, a tendance à glisser plutôt vers la fiction, dans les œuvres que j'analyse. Les personnages de mon corpus tendent à se distancer délibérément du réel. Pour reprendre une expression fameuse de René Girard, il semble qu'ils n'atteignent jamais la « vérité romanesque ». Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Girard postule que « seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir⁵³⁹ », calqué sur celui de l'Autre, un désir toujours « triangulaire » entre un sujet, un médiateur, et un objet, que le roman permet de mettre au jour⁵⁴⁰. Il évoque aussi la « fonction "séminal" de la littérature⁵⁴¹ », en vertu de laquelle les personnages romanesques moulent leurs désirs sur ceux des modèles qu'ils trouvent dans leurs lectures : par exemple, Don Quichotte imitant

⁵³⁸ Isabelle Daunais, « La mémoire singulière du roman », art. cité, p. 18.

⁵³⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 23.

⁵⁴⁰ Pour Girard, il y a donc des œuvres romantiques « qui reflètent la présence du médiateur sans jamais la révéler » et des œuvres romanesques qui « révèlent cette même présence ». (René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 25.)

⁵⁴¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 13.

Amadis de Gaule et se « précipit[ant] vers les objets que lui désigne, ou semble lui désigner le modèle de toute chevalerie⁵⁴² » ; ou encore, Emma Bovary, qui « désire à travers les héroïnes romantiques dont elle a l'imagination remplie⁵⁴³ ». Le modèle qui détermine le désir pour le personnage, Girard le nomme le « médiateur⁵⁴⁴ », en prenant soin de noter ceci : « [d]ès que l'influence du médiateur se fait sentir, le sens du réel est perdu, le jugement est paralysé⁵⁴⁵. »

Girard remarque au sein de la production romanesque une distance de longueur variable entre le sujet désirant et le médiateur : « [d]ans les romans de Cervantès et de Flaubert, [par exemple,] le médiateur restait extérieur à l'univers du héros⁵⁴⁶ », tandis que dans l'œuvre proustienne ou dans *Le rouge et le noir* de Stendhal, par exemple, « il est [...] à l'intérieur de ce même univers⁵⁴⁷ », représenté notamment par des personnages d'une autre classe sociale. Girard distingue ainsi deux catégories de médiation :

Les œuvres romanesques se groupent donc en deux catégories fondamentales [...]. Nous parlerons de *médiation externe* lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de *possibles* dont le médiateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de *médiation interne* lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénètrent plus ou moins profondément l'une dans l'autre⁵⁴⁸.

Cette distinction permet de mesurer le décalage entre les personnages de Don Quichotte et d'Emma Bovary, d'une part, dont l'aspiration d'imiter d'illustres et flamboyants modèles fictionnels peut paraître « grotesque » et « ridicule⁵⁴⁹ », et le héros proustien, d'autre part, qui désire « se faire écrivain pour imiter Bergotte⁵⁵⁰ », désir plus raisonnable et accessible. Par ailleurs, alors que Don Quichotte et Emma proclament tous deux « haut et fort la vraie nature de [leu]r désir », le héros de la médiation interne, « loin de tirer gloire [...] de son

⁵⁴² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 12.

⁵⁴³ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 14.

⁵⁴⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 12.

⁵⁴⁵ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 13.

⁵⁴⁶ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 17.

⁵⁴⁷ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 17.

⁵⁴⁸ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 17-18.

⁵⁴⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 19.

⁵⁵⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 38.

projet d'imitation, le dissimule soigneusement⁵⁵¹. » Toutefois, comme le rappelle Girard, tous ces héros romanesques, que leurs désirs proviennent d'une médiation interne ou externe, « échappe[ront] à [leurs] chimères [au] moment de l'agonie⁵⁵² », révélant la nature imitative et illusoire de leurs désirs calqués sur ceux des médiateurs.

Déportés vers le conte, les désirs et illusions des personnages de mon corpus rappellent en un sens ceux de Don Quichotte pour les récits de chevaliers et ceux de Madame Bovary pour les histoires romantiques : ainsi en va-t-il des narratrices et narrateur des *Sangs*, qui évoquent leurs fantasmes pour l'univers merveilleux ; de Javotte, qui tente d'être une princesse ; et même, jusqu'à un certain point, du narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur*, qui semble animé par la recherche d'une autorité romanesque qui viendrait surpasser celle des frères Grimm et lui permettrait de se montrer supérieur à leur héros fictif. Cependant, à la différence de Don Quichotte et d'Emma Bovary, leurs « chimères » perdurent : ils n'y « échappent » pas, pour reprendre le terme de Girard. Les personnages de conte et de fiction se posent ainsi dans mon corpus comme des médiateurs externes, mais le caractère illusoire de leur désir n'est révélé aux personnages que pour mieux les y perdre à nouveau : ceux-ci cherchent à l'entretenir, coûte que coûte, à des degrés différents.

3.3.1 Transformation de l'appartenance générique des personnages

Mon corpus se particularise en ce sens, puisque le conte transforme les personnages en étant un autre moyen pour eux de s'inscrire dans le monde fictionnel. Par exemple, le glissement onirique dans *Les sangs* pourrait être lié aux lectures de contes merveilleux de Mercredi, lesquelles lui ont servi à s'inventer des histoires pour son propre plaisir, entremêlant ainsi conte, fantasme et érotisme, comme si le conte était un canevas pour ses rêveries :

⁵⁵¹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 19.

⁵⁵² René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 26.

Pendant un mois, tous les soirs, j'imagine les plats de chair fraîche que je mange et je m'endors avec cette histoire, d'abord les loups puis le repas qui ne s'achève jamais [avec les ogres]. Ce n'est pas un cauchemar, c'est une histoire que je me raconte en étant bien réveillée. C'est une histoire que je choisis, que je veux et que j'aime. Plus tard, je lis un livre sur les sorcières, et alors j'invente autre chose. (LS, p. 19)

Mercredi ne craint aucunement ces figures censées évoquer le danger dans les contes, au contraire : elles la « fascinent mais ne [l']effraient pas. » (LS, p. 18) Mercredi illustre ainsi le travail du conte merveilleux sur l'imaginaire – et c'est là un cas exemplaire de médiation externe –, dont « la forme et la structure [...] offrent des images [que l'enfant, ou le lecteur dans notre cas] peut incorporer à ses rêves éveillés et qui l'aident à mieux orienter sa vie⁵⁵³ », comme le précise Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*. La narratrice se réécrit ainsi une autre vie dans son carnet, où la Mercredi de papier peut explorer ses désirs, ses « envies sauvages d'animal » (LS, p. 21) et ses pulsions érotiques refoulées qui reprennent la violence des figures de contes qu'elle convoque, et qui sont inspirées aussi de sa lecture du Marquis de Sade :

Je lui donne des instructions exactes : qu'il prenne sa cravate et l'attache autour de mon cou, qu'il me fasse l'amour comme il veut, qu'il tire la cravate pour m'étrangler et qu'il ne la relâche qu'une fois mon corps étendu sans vie à ses pieds. (LS, p. 23)

Ces histoires d'« ogres » qu'invente Mercredi, un peu comme le fait Javotte en rêvant aux princesses dans le roman de Simon Boulerice, viennent pour ainsi dire empiéter sur le roman, bouleverser son rapport au réel de l'intérieur. Autrement dit, sa propension à raconter des histoires érotico-merveilleuses la pousse à fabuler au lieu de rapporter les événements avec fidélité (puisque Féléor affirme qu'ils n'ont jamais été amants), ce qui déporte l'intrigue au départ platement réaliste d'un jeune homme vers le conte et les fictions, en soulignant la porosité générique de l'œuvre. Bien que les fictions du personnage soient dénoncées comme

⁵⁵³ Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, ouvr. cité, p. 18. À ce propos, Wilhelmy rappelle, dans son article « La princesse et sa soupe », les propos de Jean-Bellemin Noël, qui écrivait dans *Les contes et leurs fantasmes* en 1983 que « le conte est le prêt-à-porter du fantasme ». En permettant de broder sur les fantasmes, il devient un exutoire et un « catalyseur de pulsions universel ». (Jean-Bellemin Noël, cité par Audrée Wilhelmy, « La princesse et sa soupe : de l'usage du conte comme outil romanesque », art. cité.)

« illusions » dans la narration de Féléor⁵⁵⁴, ce dernier, impressionné par l'image fictive et mensongère que Mercredi a construite de lui, cherche à se transformer afin de lui correspondre. Le cahier de Mercredi, dans lequel celle-ci semble écrire son conte de rêve, est donc contredit par Féléor, qui en fait malgré cela son « modèle » à suivre – en d'autres termes : son médiateur. L'histoire semble ainsi se dédoubler entre deux possibles narratifs : une version réaliste où les personnages cherchent à épouser la fiction et une version « merveilleuse » qui happe, ravit les personnages jusqu'à leur faire nier leur propre réalité.

« [H]abitée par une histoire dont elle seule sui[t] la trame » (*LS*, p. 134), Lottä semble aussi particulièrement influencée par ces récits présentant des héros au destin programmé, dans lesquels elle se reconnaît. Les contes comme « La Barbe Bleue » et « Peau d'âne », qu'elle considère comme le miroir de sa vie (*LS*, p. 118), deviennent ce qui pourrait lui permettre non pas de trouver du sens à son existence, mais de le découvrir comme s'il était déjà « écrit ». Rappelons qu'en ceci, l'absence de motivation des personnages de contes, selon Marie-Louise Tenèze, s'oppose à l'expérience réelle, à ce qu'expérimente l'être humain devant se questionner et faire des choix et, conséquemment, à la représentation des personnages réalistes romanesques, censés représenter (ou jouir de) ce libre-arbitre :

Dans un monde où le hasard est éliminé, où entre toutes les possibilités, [on] est assuré que se réalisera celle qui est destinée au héros, l'être humain se trouve du même coup dépossédé de ce qui est peut-être son plus grand bien : sa volonté, devenue inutile, sans raison d'être. Au lieu d'agir, il suffit de se laisser agir. Le héros y gagne en effet une légèreté, une liberté surhumaine, mais qui apparaît comme la négation même de notre liberté humaine⁵⁵⁵.

Lottä, qui sent que son destin est tracé d'avance, se rapproche ainsi du personnage de conte, « traversé par [les événements] plus que les maîtrisant⁵⁵⁶ ». En réintégrant cette notion

⁵⁵⁴ Notons que Mercredi elle-même ne les présente pas comme une fiction, mais comme une expérience « réelle ».

⁵⁵⁵ Marie-Louise Tenèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, 1970, n°s 1-2-3, p. 26.

⁵⁵⁶ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 11.

de « destinée » tragique, *Les sangs* expose l'appartenance générique problématique des personnages mis en scène, qui semblent dériver d'un genre à l'autre.

Le personnage de Javotte et ses fantasmes, dans le roman de Boulerice, pourraient être interprétés dans le même sens. Javotte est obnubilée, notamment, par l'image et la figure de la princesse de conte merveilleux. Lorsqu'elle affirme, dans un passage déjà cité, « Pas de fuseau sur lequel m'évanouir pendant un siècle. Je suis prise dans la vie réelle, avec des gens qui m'aiment de manière subtile et modérée » (*J*, p. 137), elle rappelle la désillusion dans laquelle sombre Emma Bovary, confrontée à un quotidien en tous points différent des passions qu'avaient soulevées en elle ses lectures romantiques :

Quand elle eut ainsi un peu battu le briquet sur son cœur sans en faire jaillir une étincelle, incapable, du reste, de comprendre ce qu'elle n'éprouvait pas, comme de croire à tout ce qui ne se manifestait point par des formes convenues, elle se persuada sans peine que la passion de Charles n'avait plus rien d'exorbitant. Ses expansions étaient devenues régulières ; il l'embrassait à de certaines heures. C'était une habitude parmi les autres, et comme un dessert prévu d'avance, après la monotonie du dîner⁵⁵⁷.

L'existence de Javotte diffère de celle des personnages évoluant dans les contes merveilleux, et l'héroïne en prend conscience, tel le personnage réaliste flaubertien qui se rend compte que la « monotonie » de sa vie conjugale ne correspond pas à « la passion merveilleuse » dont elle avait rêvé⁵⁵⁸. Cependant, même si elle admet que les princesses ne sont plus ce qu'elles étaient (*J*, p. 139), la narratrice de *Javotte* ne repousse pas entièrement ses illusions :

Je ne verrai jamais mon sang. Je ne saurai jamais s'il est bleu comme celui d'une princesse, ou rouge comme celui du commun des mortels. C'est sans doute mieux ainsi. Je mourrai avec mes phantasmes de royauté. (*J*, p. 166)

Le récit la montre sans cesse en train de replonger dans d'autres fantasmes, surtout des scénarios de vengeance cruelle qui lui siéent davantage, comme dans la scène où elle

⁵⁵⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1857], p. 78.

⁵⁵⁸ « Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques ; – et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé. » (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 74.)

prononce la formule empruntée au conte des frères Grimm, espérant que les colombes puissent « picosser les yeux » de son ennemie Carolanne (*J*, p. 129).

Alors qu'Emma rêve d'histoires romantiques où

ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes⁵⁵⁹,

Javotte souffre d'un bovarysme qu'on pourrait dire plus anachronique : elle rêve d'un modèle inactuel, celui du conte. Mais le désir de Javotte est aussi bien contemporain : au lieu de désirer à partir d'un « médiateur unique comme chez les héros antérieurs⁵⁶⁰ » (le modèle romantique d'Emma, par exemple, qui reconduit une image stéréotypée de la femme et de l'amour), la narratrice de *Boulerice* est confrontée à une pluralité de modèles hétéroclites, qui se déclinent de surcroît dans de multiples versions et réécritures. C'est ainsi qu'elle dérive, comme nous l'avons vu, entre différents rôles ou modèles comportementaux : la bonne Cendrillon, victime des sévices de la marâtre, la cruelle demi-sœur qui manipule son entourage, et la sauveuse, voire la sainte, qui, comme une fabuleuse fée, exauce tous les souhaits⁵⁶¹. Le conte devient un peu comme un « lien hypertexte » des pages Wikipédia sur lesquelles Javotte navigue, lui permettant de passer d'un état à un autre, ou d'un désir à l'autre.

Contrairement à d'autres personnages romanesques contemporains plus nuancés, Javotte, passant de l'exaltation à la dépression, et vice-versa, cumule ainsi plusieurs postures opposées, voire extrêmes, et s'approche de l'absurde en s'identifiant ainsi tour à tour aux personnages-types des contes, montrant que leur caractère schématique tient difficilement

⁵⁵⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 71-72.

⁵⁶⁰ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ouvr. cité, p. 39.

⁵⁶¹ Voir l'étude de Karpman, « Fairy tales and script drama analysis », *Transactional Analysis Bulletin*, n° 7, 1968, p. 39-43. Javotte semble « surjouer », ou performer tour à tour, les divers rôles relationnels du triangle dramatique de Karpman, basé sur les contes, qui sont le sauveur, l'agresseur et la victime.

dans un roman réaliste. On pourrait aussi comprendre cet éclatement de modèles comme ce qui caractérise le nouveau millénaire : le fractionnement des images et des modèles de l'adolescente contemporaine ne semble plus pouvoir être représenté de manière entièrement réaliste, et rappelle ainsi des formes que l'on croyait désuètes comme le merveilleux ou le fantastique.

Le philosophe et romancier Pierre Péju, dans l'article « La jeune fille merveilleuse », conçoit que la figure littéraire de la jeune fille, à laquelle se rattache Javotte, recèle en elle-même une sorte de pouvoir de métamorphose qui rappelle le merveilleux des contes traditionnels :

Tous les récits qui font apparaître la jeune fille appartiennent plus ou moins au genre merveilleux (même lorsque les jeunes filles sont mises en scène par la presse ou la publicité contemporaines). Car il y a une puissance magique de cette créature imaginaire qu'est la jeune fille. La mythologie nous la montre prompte à se métamorphoser lorsqu'elle tente, provisoirement, d'échapper à son destin, mais elle est prédisposée à toutes les métamorphoses. N'étant « rien », sinon ce corps caractérisé par sa seule beauté, elle peut « tout » devenir ! (C'est pourquoi elle a une telle efficacité pour soutenir ou révéler les modes ou changements quels qu'ils soient, ou pour explorer des façons d'être, contraires à l'ordre dominant⁵⁶².)

Notant les transformations de sa représentation au cours des siècles et des courants littéraires, Péju souligne que la figure postmoderne de la jeune fille est confrontée à de nouvelles exigences, dictées par la société du spectacle, traits qu'on retrouve chez le personnage de Javotte, qui rêve de chirurgie plastique et cherche à plaire aux hommes par tous les moyens :

La jeune fille ne doit plus, naïvement, chercher à être « la plus belle de tout le pays », mais à être « sexy », « porno-chic », excitante, « déjantée », capable de s'éclater, de se déchirer, de s'enivrer de sensations et d'émotions, mais surtout de se bricoler elle-même, toute seule, un corps et une sensibilité à l'aide de fragments inventés par le marché de l'apparence. Accordés à son insu au système marchand. La teen-ager doit devenir « muteen » (*sic*)⁵⁶³ !

⁵⁶² Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82 (*Les princesses, les princesses, et le sexe des anges*), 2010, p. 15.

⁵⁶³ Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », art. cité, p. 22.

Selon Pierre Péju, cette représentation de la jeune fille s'inscrit dans une certaine continuité avec son modèle merveilleux, n'étant « pas si loin de la Princesse des contes⁵⁶⁴ ». On peut constater, entre elles, le

[m]ême écart abyssal entre imagerie et réalité vécue. Même abstraction de la figure idéale de la jeune fille, les langueurs sentimentales étant seulement remplacées par une crudité verbale, et des préoccupations non plus rêveuses et amoureuses mais parodiquement sexuelles⁵⁶⁵.

La fascination de Javotte pour les personnages de princesses n'est peut-être pas, en fin de compte, si « décalée » : la princesse n'étant qu'une image parmi tant d'autres de jeune fille « idéale » soumise au règne des apparences, elle serait plutôt propice à traduire le passage problématique de l'enfance vers l'âge adulte et les transformations physiques et psychiques qui s'ensuivent. Dans *Javotte*, la mémoire plurielle de « Cendrillon » serait ainsi mise à distance et interpellée pour exacerber le drame identitaire du personnage qui n'arrive pas à trouver *chaussure à son pied*. Ayant perdu tous ses repères dans le monde contemporain, Javotte devient, en quelque sorte, une princesse bipolaire qui se mire dans les images de médiatrices inspirées des contes afin de faire ressortir avec exagération les fantasmes qu'ils alimentent et les déceptions qu'ils lui causent. Ce faisant, la narratrice semble à la fois faire état de la déchéance du genre merveilleux éclipsé par le roman réaliste, où l'« on n'a plus les princesses qu'on avait » (*J*, p. 139), et réenchanter à sa manière l'imaginaire de la violence, qui lui permet de se distinguer et d'échapper à sa banalité.

Ce qui différencie davantage Javotte des personnages réalistes comme Emma Bovary, rêvant des destinées des héroïnes de jadis, tient donc à sa propension à s'accrocher à des illusions multiples et diverses et à se fictionnaliser elle-même. De Javotte la princesse à « Javotte-le-succube » (*J*, p. 101), en passant par la « Gorgone » (*J*, p. 54-55) et les allusions aux personnages littéraires comme Irène Fofó⁵⁶⁶, les comparaisons récurrentes entre la

⁵⁶⁴ Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », art. cité, p. 22.

⁵⁶⁵ Pierre Péju, « La jeune fille merveilleuse », art. cité, p. 22.

⁵⁶⁶ Le personnage d'Irène Fofó provient du roman de Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire* (Paris, Albin Michel, 2003). L'adolescente africaine, qui repousse les valeurs traditionnelles, ne dit vivre que pour deux choses : « voler et faire l'amour » (p. 64). Ses propos irrévérencieux rappellent la teneur et la grandiloquence des affirmations extrêmes de Javotte, lorsqu'Irène se compare à une déesse, au lieu d'une princesse, par

narratrice et les personnages de fiction, qu'il s'agisse d'archétypes de conte ou de mythes ou de créations littéraires contemporaines, signalent une confusion ou une désorientation identitaire chez le personnage romanesque, qui ne semble plus pouvoir se raconter qu'en se raccrochant à d'autres fictions, et en exposant ainsi sa propre nature « fictionnelle » qui n'est plus que son seul attribut. Pour ajouter à ce basculement fictionnel, Javotte mentionne à de nombreuses reprises qu'elle joue un rôle comme les personnage théâtraux ou cinématographiques. En témoignent des passages tels « Je répète les mots comme si une caméra était braquée sur nous. Tout ça semble surnaturel et très cinématographique » (*J*, p. 15) ; « ma vie est un banal film américain » (*J*, p. 24) ; « [j]e donne dans le théâtre » (*J*, p. 47) ; ou encore, « [m]on jeu est terriblement crédible » (*J*, p. 179). Elle parle aussi de mise en scène⁵⁶⁷ et de mascarade⁵⁶⁸, mettant en relief l'aspect fictif de son existence à ses propres yeux. Notons aussi que le personnage utilise son propre prénom, c'est-à-dire plus exactement celui de son homonyme dans le conte de Perrault pour désigner un type qui justifie ses « vils » comportements : « J'ai été lamentable. J'ai été lâche. J'ai été faible. J'ai été une vraie Javotte. » (*J*, p. 165) L'antonomase vient dénoncer ironiquement la condition de personnage transfictionnel de Javotte, qui est donc *vraiment* elle-même, en étant *vraiment* la Javotte du conte. Le personnage s'éloigne donc de la représentation réaliste pour se donner à voir intégralement comme l'être fictionnel et non singulier qu'il est, une « variation » de princesse de contes de fées catapultée dans les années 2000 (*J*, p. 105), qui aurait aimé être « belle comme une légende impossible à prouver » (*J*, p. 54).

Qui plus est, l'appel de la légende semble aussi affecter les personnages de transpositions romanesques de contes. Comme je l'ai déjà souligné, Féléor Barthélémy Rü, le personnage de *Wilhelmy*, est d'abord dépeint comme un personnage réaliste, soit un jeune homme aisé, habitant dans une pourvoirie avec sa famille, qui a comme seule particularité étonnante de manger de la viande crue. Cependant, après avoir lu le journal de Mercredi

exemple : « J'ordonne et je suis la déesse des Eaux, le génie de la Fécondité, du Sol et des Céréales. Je suis la divinité des Forêts et des Savanes. Je suis celle dont les désirs épouvantent le malheur et le font s'embourber dans les marécages. Je suis une caverne miraculeuse qui donne sens aux sept merveilles du monde » (*J*, p. 115).

⁵⁶⁷ « C'est une mise en scène, petite sotte. Ce n'est pas du vrai sang. » (*J*, p. 11)

⁵⁶⁸ « Papa a prévu cette mascarade. Il aime me divertir. » (*J*, p. 11)

Fugère, il commence à se transformer pour ressembler à « [l'] homme qu'elle avait imaginé » (*LS*, p. 28), cet homme possédant une force et une « prestance ténébreuse » (*LS*, p. 28) qu'il ne se connaissait pas. Au fil de ses mariages, Féléor tend à se distancer de plus en plus de l'image de l'homme simple et plutôt banal qui en était donnée au début du roman, et en vient à se doter d'une réputation de monstre qui s'amplifie durant le récit, en prenant pour preuve les rumeurs propagées par les habitants de la Cité, qui l'appelleront l'Ogre⁵⁶⁹. Cette métamorphose de la perception des autres à son endroit, influencée par le bouche à oreille, rappelle l'évolution même du genre de la légende, se transformant au fil des versions successives, voyageant et devenant, parfois même, conte. Féléor devient ainsi son « personnage », comme on peut le voir dans l'extrait suivant :

De monstre sanguinaire et condamnable, je devins, lorsque notre union fut rendue publique, un personnage plus grand que nature, dont les crimes étaient teintés d'une horreur splendide qui fascinait davantage qu'elle ne scandalisait les bonnes gens. (*LS*, p. 131)

Cette description que Féléor dresse de lui-même nous éloigne d'ores et déjà du roman réaliste pour nous rapprocher davantage de l'univers des contes, des mythes, et des légendes, et de leurs personnages « plus grand[s] que nature » (*LS*, p. 131). De surcroît, vers la fin du roman, les témoignages de la servante Marie des Cendres viennent souligner le caractère mystérieux de l'homme, devenu insaisissable pour les habitants de la Cité :

Depuis huit mois, il n'est pas sorti de ses appartements. Les gens de la Cité disent qu'il devient fou. Les domestiques disent qu'il devient fou. [...] [L]es marchands prennent des nouvelles et me demandent si c'est vrai qu'il a tué sa femme. Je demande : laquelle ? Après, je dis : il était très amoureux. (*LS*, p. 147)

L'évolution de Féléor dans *Les sangs* le mène de personnage romanesque réaliste à personnage-type de conte, le héros du conte de Barbe Bleue dont il découle : il se rapproche ainsi de la légende⁵⁷⁰, genre qui repose justement sur l'hybridation de son caractère

⁵⁶⁹ « Dans la Cité, les gens l'appellent l'Ogre. Je leur dis : il n'est pas si grand que ça. » (*LS*, p. 149)

⁵⁷⁰ L'auteure elle-même utilise le terme de légende pour décrire son personnage, dans une réflexion sur la création de son œuvre : « [Ses femmes] ont appelé la violence de celui que, dans la Cité, on surnomme l'Ogre. Leurs fantasmes et leurs pulsions destructrices ont modelé [Féléor Barthélémy Rü], l'ont transformé, faisant de lui non seulement un assassin, mais aussi une légende. » (Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse citée, p. 156.)

merveilleux avec la matière historique, entremêlant l'imagination et des éléments réels. Par ailleurs, ce qui est notable dans *Les sangs*, c'est que l'effet de « légendarisation » du personnage est surtout entretenu par Féléor lui-même, qui se « réécrit » en recueillant les écrits intimes des femmes de sa vie : il réfléchit de la sorte à l'image « fictionnelle » qu'il projette. Affirmant qu'il n'a pas l'ambition d'être un auteur (*LS*, p. 155) – il n'y a traditionnellement pas d'auteur dans les contes et dans les légendes, rappelons-le au passage –, Féléor travaille non pas tant à construire sa figure d'autorité comme le narrateur de Chevillard, mais plutôt à se « faire » personnage, à se voir comme tel, et donc, à se déréaliser, en retranscrivant cette succession des récits le présentant durant sa « métamorphose » ogresque.

Le roman met ainsi en abyme les effets de la transmission orale et questionne l'impact des témoignages à valeur testamentaire dans la construction de la figure de l'ogre légendaire que Féléor cherche à devenir. En ce sens, la confrontation des genres associés à l'intime (journal) et à la collectivité (conte), ou encore des genres associés à l'écrit et à l'oralité transforme « l'effet de réel » en « effet de légende », produisant un certain décalage. Le roman propose par là une réflexion métatextuelle qui commente le déplacement du conte original et celui du personnage : Féléor, version « reparaisante » et métamorphosée de La Barbe Bleue, cherche ici à prolonger son retour vers la légende, basculant vers une saisie moins réaliste⁵⁷¹, ce qui bouleverse également son identité générique. C'est donc dire que, dans la rencontre de la poétique romanesque et de celle du conte, le « sens d'une vie » se

⁵⁷¹ Notons que, dans l'article « Usages esthétiques du retour des personnages » (dans Jean Bessière et Philippe Roussin (dir.), *Partages de la littérature Partages de la fiction*, Paris, Honoré Champion, 2001), Daniel Aranda affirme que si « la vocation réaliste du procédé » (p. 147) du retour des personnages et de sa fonction totalisatrice, dans *La Comédie humaine* de Balzac par exemple, a connu une « fortune critique » (p. 147), d'autres « modes de consommation » du retour sont possibles, tels que la « légende », la « déréalisation », l'« onirisme » et la « variation » (p. 149). C'est-à-dire que le retour de certains personnages, qui accrédaient, par leur réapparition d'un roman à l'autre, un « effet de réel intra-romanesque », peut aussi les dissocier de cette continuité et montrer plutôt leur disparité, leur discontinuité, en leur faisant subir des transformations (p. 178). Bien qu'ici, il observe le retour du personnage dans la production d'un même auteur, Aranda met en lumière « l'apport de la technique du retour des personnages dans la création d'un effet de légende [qui] tient à la discontinuité qu'elle engendre. » (p. 154-155)

perd, tend à se déréaliser et à basculer vers la légende, le personnage se rapprochant de plus en plus de la fiction.

3.3.2 Le Vaillant Petit Auteur

En ce qui concerne le « héros » du *Vaillant Petit Tailleur* de Chevillard, demandons-nous d'abord qui il est. Est-ce le Tailleur du titre ? Celui que le narrateur voudrait faire passer du conte au roman, afin de devenir un « mythe littéraire » ? Ou est-ce plutôt le narrateur-auteur lui-même, qui se plonge dans son univers fictionnel, qui effectue des va-et-vient entre le conte et le roman, la narration et la digression, l'histoire et le commentaire critique de celle-ci ?

Nous l'avons vu : dans la transposition romanesque du « Vaillant Petit Tailleur », le narrateur-auteur fait digresser son projet de réécriture vers un discours métatextuel sur la littérature, tendant à déporter la primauté du conte vers le roman. De plus, en opposant le conte, genre où l'auteur s'efface – quand il n'est pas anonyme –, et le roman, où l'auteur cherche à reprendre tous ses droits, il conteste (ou réfléchit ironiquement sur) la « mort de l'auteur » décrétée par le structuralisme. C'est le cas lorsque le narrateur-auteur feint momentanément d'admirer le projet et la posture des frères Grimm en donnant du crédit à leur « humilité » :

Jamais vous n'avez prétendu être les auteurs de vos contes. Dès l'origine, vous avez anéanti ce vaniteux personnage, l'auteur, vous l'avez dissout dans votre fraternelle association. Pas une fois vous n'avez revendiqué comme vôtres les inventions merveilleuses du génie populaire ni cherché à asseoir votre gloire sur des œufs trouvés. (*VPT*, p. 216)

C'est là un stratagème de plus pour « ressusciter » plutôt ce personnage, en le faisant désormais participer à l'histoire. Le narrateur de Chevillard, en tant que représentation fictive du romancier dévoilant sa poétique antiromanesque et « anti-conte », relève ainsi des

« personnages d’auteur », dont plusieurs études ont montré la « profusion » dans la fiction romanesque depuis les dernières décennies⁵⁷².

Abordant l’émergence de la figure d’écrivain comme personnage de roman et la transformation de ses modalités d’inscription dans la fiction, Charline Pluvinet remarque que « l’auteur est devenu un personnage de fiction qui marque de sa présence la littérature narrative contemporaine⁵⁷³ », soit pour « rejou[er] sur la scène romanesque sa disparition », thématissant « la mort de l’auteur » ou sa négation, soit pour « manifest[er] à l’inverse une renaissance de l’auteur, un retour au premier plan de la littérature par son omniprésence dans la littérature romanesque⁵⁷⁴ ». Dans le roman de Chevillard, on retrouve un tel personnage d’auteur, singularisé par sa posture ironique, qui revendique son ambition et son autorité romanesques – au contraire du personnage de Féléor. Il thématise son « double » déplacement fictionnel dans le roman : le personnage d’auteur s’inscrit dans la diégèse pour commenter le déroulement de son récit et son projet littéraire et glisse, par un second jeu métalectique, jusqu’à s’imposer dans la trame du « Vaillant petit tailleur » des frères Grimm pour aller chasser une licorne. Il devient donc également personnage du conte.

Ce dédoublement du personnage, qui rompt avec l’illusion romanesque afin de célébrer sa propre fictionnalisation dans le récit, n’est pas sans rappeler les transformations du personnel romanesque des transpositions contemporaines de conte que j’ai analysées

⁵⁷² Voir Charline Pluvinet, *L’auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l’auteur dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, novembre 2009.

⁵⁷³ Charline Pluvinet, *L’auteur déplacé dans la fiction*, thèse citée, p. 14. L’auteure précise toutefois : « L’invention d’un auteur imaginaire, sans référent historique explicite, n’est pas l’apanage de la littérature romanesque du XX^e siècle : l’émergence de personnages d’écrivain accompagne la naissance du roman et, simultanément, cette entrée en fiction est le signe aussi de la constitution de l’écrivain comme une fonction sociale reconnue. Ces apparitions sont d’abord furtives [...]. Ce n’est que progressivement que l’auteur occupe la place du personnage principal du récit, au terme et au croisement d’une double évolution, d’un côté l’épanouissement du roman qui devient au XIX^e siècle un genre sérieux, légitime et hégémonique et de l’autre côté, parallèlement, le « Sacre de l’écrivain », pour reprendre l’expression de Paul Bénichou, qui acquiert alors un fort pouvoir symbolique et spirituel sur la littérature et la société. Se développe une tradition romanesque que l’on peut suivre de la fin du XVIII^e siècle jusqu’à l’époque contemporaine[,] [...] qu[i] se confond alors avec les recherches formelles du récit de la fin du XX^e siècle, en particulier les jeux d’auto-réflexivité qui impliquent des figures d’écrivain fictives. » (p. 27)

⁵⁷⁴ Charline Pluvinet, *L’auteur déplacé dans la fiction*, thèse citée, p. 16.

précédemment. Je montrerai maintenant comment le personnage d'auteur dans *Le Vaillant Petit Tailleur* se dédouble par des jeux réflexifs, soulignant, de la sorte, l'impact de la désorientation générique (du conte au roman, puis du roman au conte) à l'œuvre dans sa construction.

En observant l'effet-personnage, on peut voir que le narrateur-auteur ne cherche pas qu'à devenir le romancier qui pourrait fixer le sort du Tailleur : dans un premier temps, il entreprend de se « transformer » lui-même en Tailleur, ou de s'assimiler à la figure du vaillant personnage ; dans un second temps, il s'en distancie, afin de le supplanter en tant que personnage.

D'abord, le narrateur-auteur rapporte l'héroïsme du Vaillant Petit Tailleur, en présentant le personnage qui parle à son reflet dans le miroir :

Mon garçon, se dit-il à lui-même en rougissant légèrement sous le compliment, tu es un rude gaillard ! De ma vie, je n'avais été témoin d'une telle bravoure. Quel héroïsme ! Immense est mon admiration pour ta vaillance. Sache que je pars sans plus tarder sur les routes du monde pour la chanter en tout lieu. Garde la boutique. Si on me demande, réponds que je ne reviendrai plus. (*VPT*, p. 48)

Notons que la raillerie du caractère héroïque du Tailleur, qui semble ici un pur étalement de son narcissisme, reste assez près du conte original, puisque la vaillance du Petit Tailleur y est déjà un peu risible. En effet, le simple fait de tuer sept mouches provoque chez le personnage une montée de mégalomanie disproportionnée : « Serais-tu donc un gaillard de cette trempe ? dit-il, forcé lui-même d'admirer sa vaillance, il faut que toute la ville sache cela. [...] Eh quoi la ville, non, c'est le monde entier qui doit le savoir⁵⁷⁵. » Le portrait du personnage de conte que dresse le narrateur-auteur de Chevillard assure aussi la fonction implicite de renvoyer la vaillance du Tailleur, ici magnifiée, à celle de l'auteur, qui est un autre de ses reflets, « [s]on double », « [u]n autre [lui]-même » (*VPT*, p. 106), permettant toujours au lecteur de voir aussi l'auteur « à l'œuvre » dans l'écriture. Par exemple, alors que le Petit Tailleur, en brochant les mots « Sept d'un coup » sur sa ceinture, « fait tenir dans cette formule brève et

⁵⁷⁵ Grimm, « Le vaillant petit tailleur », *Contes*, ouvr. cité, p. 84.

cinglante le récit des événements et la morale de l'histoire » (*VPT*, p. 49), le narrateur-auteur rappelle qu'il « choisi[t] [s]es mots avec autant de soin » (*VPT*, p. 49) afin de « triompher ainsi de toute adversité [...] en lui opposant une formule renversante » (*VPT*, p. 49-50)⁵⁷⁶. La figure de l'auteur et celle du Tailleur sont renvoyées l'une à l'autre pour montrer leur caractère héroïque, d'abord comparable. Qu'ils brodent leurs formules sur leur ceinture ou qu'ils les impriment dans des livres, ils sont d'ingénieux personnages, tous deux aptes à manipuler les autres en forgeant leur propre réputation : l'auteur établit la sienne dans ses romans par des manipulations fictionnelles ; le Tailleur exhibe fièrement l'expression menaçante à sa ceinture, ce qui fait trembler les géants et les serviteurs du roi se croyant en présence d'un homme dangereux (ou d'un tueur hors-pair).

Toutefois, le narrateur-auteur finit par se lasser de son personnage qu'il considère comme un « jeune fat égoïste » (*VPT*, p. 178). Il tente une première fois de le remplacer pour aller chasser lui-même la licorne (qu'il capture et saisit en la définissant, étant donné ses compétences d'écrivain), puis, se bornant à réécrire ensuite ses aventures, le rejette une fois le conte terminé, et le surpasse en définitive par son exploit final, achevant son manuscrit en tuant huit mouches d'un coup sur sa page. En cherchant à tenir ainsi tous les rôles, l'auteur émérite et le personnage merveilleux comme s'ils n'étaient plus qu'un, le narrateur-auteur semble vouloir démontrer que le personnage d'auteur, c'est-à-dire de romancier, est le seul qui puisse atteindre un véritable statut « mythique » dans l'aventure romanesque. D'ailleurs, mentionnant le caractère « feint » des personnages romanesques, tels que Don Quichotte, Sancho Pança et le Tailleur, qui ne sont que des êtres de papier⁵⁷⁷, il affirme qu'il n'a « jamais cru à cette fable des personnages filant entre les doigts de leurs auteurs pour mener la grande vie dans leurs livres » (*VPT*, p. 106-107). Paradoxalement, il invente une fable tout aussi

⁵⁷⁶ L'ironie de l'auteur est ici à son comble lorsqu'il valorise la concision de la formule « Sept d'un coup », où « tout est dit » selon lui. En prétextant que les quatre mots écrits sur la ceinture du Tailleur « valent mieux » que les « longues strophes formant d'interminables épopées » (*VPT*, p. 49) de certains poètes, il semble y avoir contradiction avec son propre recours à la digression.

⁵⁷⁷ « Je sais que la raideur comique de Don Quichotte et le pas tressautant de sa rosse sont suspendus par des fils invisibles à une croix de bois et que la poussière qu'ils soulèvent sur leur chemin sent à plein nez le tabac espagnol. Je sais que Sancho Pança n'est pas si lourd qu'il ne puisse être manipulé par un manchot. » (*VPT*, p. 107)

chimérique : la fable des auteurs dépossédant (ou détrônant) les personnages de leur fiction pour mener à leur place la grande vie en se faufilant dans les versions qui les racontent.

3.4 DES PERSONNAGES RAPPELES PAR LE CONTE... POUR MIEUX RELANCER LE ROMAN

Les personnages de mon corpus subissent ainsi une forme de désorientation, due à la contamination et la tension génériques croisées entre conte et roman. Ainsi, le conte, à la fois repoussé et rappelé par le roman, continue à exercer son pouvoir sur les personnages. Dans *Les sangs*, Féléor, qui apparaît d'abord comme un personnage réaliste, jeune homme sans distinction ni histoire particulières, est contaminé par le conte et se déréalise jusqu'à basculer vers la légende. Dans *Javotte*, les modèles de références de la protagoniste, qui se compare aussi bien à des archétypes comme la princesse qu'à des figures mythiques comme les Gorgones ou des personnages légendaires comme le succube, en viennent à se confondre malgré leur hétérogénéité et entraînent de la sorte la déréalisation du portrait psychologique dressé. Finalement, dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, le narrateur-auteur est partagé entre son rôle auctorial et sa représentation métalectique dans le conte réécrit, où il essaie de concurrencer à la fois les exploits du Tailleur et la transcription des Grimm. Une même problématique de l'image se révèle ultimement dans les romans de mon corpus : les personnages de contes deviennent pour les personnages contemporains des référents qui les rappellent sans cesse à eux. Se voir comme un personnage de conte, pour ces personnages de romans, entraîne une forme de retour aux origines dont j'ai tenté de montrer comment, par certains aspects, il réenchante, relance et dynamise la fiction contemporaine.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Il est des fois des personnages en errance qui n'en finissent pas de déambuler dans la nuit du réel, et qui transhument d'un récit vers un autre, sans cesse en quête d'un vocable qui enfin les ferait pleinement naître à la vie, fût-ce au prix de leur mort.

Il serait une fois des personnages qui se rencontreraient à la croisée d'histoires en dérive, d'histoires en désir de nouvelles histoires, encore et toujours. »

Sylvie Germain⁵⁷⁸

1. Retour et détour du conte dans *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*

Dans mon analyse des romans d'Audrée Wilhelmy, de Simon Boulerice et d'Éric Chevillard, j'ai tenté de mettre au jour les formes particulières de coprésence intertextuelle et intergénérique qui sont établies entre le conte et le roman. Partant de l'hypothèse que le conte est, en quelque sorte, à la fois « oublié » par le roman (en étant repoussé par son esthétique réaliste, par exemple) et rappelé à lui par de nombreux procédés intertextuels et hypertextuels, j'ai voulu montrer que la rencontre et l'alliage de ces deux formes, voire de ces deux mémoires et imaginaires génériques différents, renouvellent autant le récit romanesque nouveau que le récit merveilleux revisité.

La spécificité de ce que nous avons défini comme un certain réenchâtement du roman contemporain par le conte littéraire merveilleux résulte, ainsi que le démontre ma thèse, de la conjugaison de plusieurs procédés. Premièrement, j'ai répertorié les procédés intertextuels utilisés dans les romans : les citations du conte « La Barbe Bleue », peu nombreuses mais

⁵⁷⁸ Sylvie Germain, *Magnus*, Paris, Gallimard, 2005, p. 251.

significatives et structurantes dans *Les sangs* ; les multiples et diverses références et allusions aux princesses dans le discours de la narratrice de *Javotte*, qui reflètent une certaine confusion ; l'étalement intertextuel digressif du *Vaillant Petit Tailleur*, où le narrateur-auteur cherche à « romancer » le Petit Tailleur des Grimm. À la lumière des précédentes analyses, on a pu voir que la présence textuelle des contes s'inscrivait massivement dans la construction du sens des romans analysés, en prenant la forme d'un réseau constitutif de leur composition.

Deuxièmement, j'ai mis au jour les différentes opérations de transposition engendrées par la dérivation textuelle des contes vers le roman. J'ai ainsi souligné la relation hypertextuelle que *Les sangs* entretient avec « La Barbe Bleue » et « Peau d'âne » de Charles Perrault, dont les enjeux moraux et les personnages deviennent ambigus. J'ai montré comment la *Javotte* de Boulerice rejoue le parcours de Cendrillon dans une version parodique, laquelle révèle le désenchantement et induit la perte du merveilleux d'une manière si radicale qu'elle confère au récit une dimension quasi fantastique. J'ai aussi analysé la réécriture critique du « Vaillant Petit Tailleur » proposée par Chevillard, où les commentaires métatextuels et les métalepses viennent renouveler et déporter l'intrigue vers l'aventure métaréflexive de la reprise romanesque. J'ai par conséquent pu établir que le conte est considéré comme un modèle à la fois existentiel et scriptural pour les personnages des romans de mon corpus, c'est-à-dire que Féléor, *Javotte* et le narrateur-auteur de Chevillard cherchent tous à vivre – ou à se réécrire, sans qu'on puisse très bien faire la différence entre les deux – comme des personnages de contes.

Troisièmement, je me suis penchée sur les phénomènes plus complexes et englobants de l'hybridation et de la transposition générique du conte au roman. Même si le roman efface en partie le caractère merveilleux des contes pour faire ressortir plutôt la violence et la part sombre qu'ils recèlent, certains traits du conte merveilleux continuent à régir *Les sangs*, *Javotte* et *Le Vaillant Petit Tailleur*. En témoigne la représentation des personnages dans ces romans, atteints par le flou générique qui les caractérise, désorientés dans leurs passages et leurs détours du conte au roman, puis du roman au conte. Les personnages ont tendance ainsi

à se déréaliser, comme Féléor, à glisser vers l'onirique ou le fantastique, comme Javotte, ou à dévoiler eux-mêmes leur nature fictionnelle, comme le personnage d'auteur de Chevillard. Ils se distinguent ainsi des personnages plus réalistes des transpositions modernes de contes, lesquelles étaient orientées plus strictement vers la critique et la déconstruction du manichéisme et la densification de la psychologie des personnages-types. J'en suis arrivée à la conclusion que les transpositions romanesques contemporaines de contes présentent un certain réenchâtement narratif et une transformation importante du personnage, phénomènes qui se distinguent des modes de détournement du conte caractéristiques des réécritures antérieures.

C'est ce même dialogue intertextuel et intergénérique entre le roman contemporain et le conte, qui se renouvellent tout en se repoussant l'un l'autre, entraînant leurs personnages dans une dérive générique néanmoins féconde, que j'ai tenté de déployer dans mon projet de création, intitulé *Sœurs de papier*.

2. Réflexion sur *Sœurs de papier* : présence intertextuelle, dérivation textuelle et transposition générique

À l'instar des trois œuvres de mon corpus, mon roman par fragments se construit autour de différents procédés intertextuels par lesquels le conte vient investir l'histoire racontée, le plus souvent de manière subtile, et à l'occasion de manière plus assumée et frontale.

Dans *Sœurs de papier*, l'intertextualité est plus allusive, moins littérale que dans les romans analysés dans le « volet réflexion » de la thèse. En excluant les références aux noms de Perrault, d'Andersen et des Grimm faites par le personnage de Claire et les mentions des films *La Petite Sirène* et *Heidi*, j'ai surtout tenté de semer des indices discrets pour rendre l'univers des contes perceptible, c'est-à-dire sans que les récits convoqués ne soient explicitement cités, ce qui diffère d'emblée des procédés intertextuels affichés dans *Les sangs*, par exemple. J'ai misé sur une intertextualité plus effacée, plus souterraine, pour explorer et exploiter davantage le procédé de l'allusion, qui me semble plus fécond dans ma

pratique et plus fidèle à ma voix⁵⁷⁹. Les hypotextes, en ce sens, sont souvent comme des couches de sens dissimulées dont l'écho symbolique me permet de suggérer certaines choses sans les décrire, de demeurer au bord du silence.

Les excès de violence, de cruauté et d'agressivité, les envies et les désirs inavouables, les relations familiales tordues ou, encore, les dangers de mort, de rapt et d'avalement, thèmes qui font généralement partie de l'horizon d'attente du conte, ne sont donc qu'esquissés, sans être explicitement présents dans mon roman par fragments. C'est le ressassement de ces histoires anciennes, leur transmission mais aussi leur transformation continues au fil des siècles, qui devient un moteur pour se raconter autrement. Dans *Sœurs de papier*, on pourrait dire que la mémoire des personnages est, en quelque sorte, parasitée par les contes. Les allusions à ces derniers remplacent la narration de certains événements traumatiques vécus par les fillettes, comme l'accident de Cora et le possible abus du chasseur subi par Isabel dans la forêt, devenant une sorte d'écran protecteur ou de filet de sécurité contre les dangers du réel.

C'est ainsi que mon roman croise et détourne principalement les trames de deux contes : l'un d'origine populaire, et l'autre, de création. On peut donc dire qu'il comporte aussi des « dérivations textuelles ». Premièrement, Isabel est associée au conte du « Petit Chaperon rouge ». Je me suis inspirée à la fois de la version des frères Grimm, où un chasseur intervient pour sauver la grand-mère et sa petite-fille, et de celle de Perrault, dont la finale est plus tragique, la fillette étant dévorée par le loup. Deuxièmement, Cora est fortement liée au conte littéraire « La Petite Sirène », publié par Hans Cristian Andersen. Ce dernier rapporte l'aventure tragique d'une sirène qui sacrifie sa voix contre des jambes humaines, afin de pouvoir se rapprocher du prince dont elle est tombée amoureuse. En d'autres termes, nous pourrions dire que c'est l'histoire d'un personnage féminin qui s'efface soi-même pour

⁵⁷⁹ Dans un récit d'une tout autre forme, on retrouve une pratique similaire de l'intertextualité dans mon premier roman, *L'haleine de la Carabosse* (Montréal, Triptyque, 2014). Mon roman découle de mon mémoire en création, où j'ai écrit une première version du projet. (*L'haleine de la Carabosse, suivi de Transmissions fabuleuses, contes et invraisemblances dans La petite fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et L'ogre de Grand Remous de Robert Lalonde*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Rimouski, mai 2012.)

plaire à un autre : une sirène « sans voix et torturée à chaque pas, diminuée physiquement et psychologiquement, [...] au service d'un prince qui n'appréciera jamais sa valeur⁵⁸⁰. » Ces thématiques présentes dans le conte « La Petite Sirène » trouvent également un écho dans le personnage de Claire, qui vit des rapports problématiques avec les hommes et qui tente d'effacer une possible fausse couche en peignant et repeignant la chambre conjugale – voire de s'effacer elle-même en fuyant la relation qui s'esquisse avec Louis, à la fin du roman.

En outre, comme *Les sangs* qui croise les figures de « La Barbe Bleue » et du prince de « Peau d'âne » ; comme Javotte qui réfère à de multiples versions de « Cendrillon » et à d'autres contes comme la « Belle au bois dormant » ; et comme le narrateur-auteur du *Vaillant Petit Tailleur* qui substitue le Petit Poucet au Petit Tailleur et enchâsse « *Hans-mon-Hérisson* » dans sa trame principale, mon roman s'avère, lui aussi, représentatif de la « contamination » des contes entre eux. On l'a vu dans les trois romans analysés et il en va de même dans plusieurs autres titres évoqués en introduction. Dans les transpositions romanesques contemporaines, il n'est pas rare qu'un conte en cache un autre, qui en appelle un autre, revisitant ou réactualisant par là, peut-être, le procédé d'enchâssement qu'on notait déjà dans *Les mille et une nuits*. La réécriture et la dérivation des contes semblent ainsi entraîner l'interpellation intertextuelle d'autres contes. Ces derniers, soulignons-le, se construisent, se transforment et se racontent au fil des siècles, justement par la combinaison, la variation, et les emprunts de motifs entre eux⁵⁸¹, d'où l'expression de « mecano du conte⁵⁸² » employée par Claude Bremond. Cette hybridation intertextuelle semble justement être reconduite, soulignée, voire thématisée dans les réécritures contemporaines de contes.

Quant aux procédés de transposition formelle au cœur de ma création, j'ai recouru essentiellement à la vocalisation, comme dans les trois romans analysés, afin de donner une

⁵⁸⁰ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, ouvr. cité, p. 140.

⁵⁸¹ Ce qui fait écho, par ailleurs, dans l'expression « parole vivante » qu'utilisent les conteurs contemporains pour définir leur pratique. Car ce phénomène de contamination existe aussi dans la pratique orale, depuis des lunes : en témoignent, notamment, des ouvrages comme *Le conte populaire français* de Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, cité précédemment, sorte de *dictionnaire* des contes qui tentent d'énumérer les multiples variantes recensées dans les contes-sources et les bifurcations possibles vers d'autres contes-sources.

⁵⁸² Claude Bremond, « Le mecano du conte », art. cité.

voix aux héroïnes dérivant des contes du « Petit Chaperon rouge » et de « La Petite Sirène ». Une voix « retrouvée », donc, pour celle qui incarne la « muette » d'Andersen, la Petite Sirène s'étant, on le sait, fait couper la langue par la sorcière des mers – digne représentante de la Mère patriarcale, mais c'est là une autre avenue, que des recherches ultérieures découlant de ma thèse me permettront d'explorer. Quant à la transposition thématique, j'ai voulu opérer une transmotation des personnages pour instaurer une distance avec ceux des contes originaux et rendre plus visible leur décalage. Isabel (croyant avoir déjà été un loup) et Cora (voulant devenir une sirène), dans un désir de retrouver leurs origines, rêvent plutôt, pour la première, de retourner dans le ventre du loup – et, dans la trame narrative, *avant* l'arrivée du chasseur-sauveur de la version des frères Grimm – et, pour la seconde, de regagner l'océan – donc, de reconquérir son statut de réelle sirène, créature justement réputée, dans la culture populaire, pour sa voix d'avant le silence. En un sens, à la fin du roman, elles renversent ainsi le conte. Elles l'appellent tout en l'annulant, elles retrouvent leurs origines en recréant la scène initiale (voire primitive) de leur fiction originelle. De surcroît, elles choisissent leurs « fins » et restent en chemin, à la fin du roman, laquelle se veut ouverte. La transdiégétisation est donc centrale dans mon roman et les histoires inversées des fillettes ne montrent que quelques pans de leur « vie antérieure » de personnage de contes.

La transposition générique et la dérivation des personnages romanesques rapprochent mon roman des œuvres analysées tout au long du volet réflexion de cette thèse. L'intrigue de mon roman par fragments progresse vers une dissolution onirique dans le conte, toutefois annoncée dès l'incipit. En effet, le premier fragment d'Isabel, « Ce dont je me souviens », permet au lecteur d'anticiper l'étrangeté de l'univers romanesque. On accède explicitement aux souvenirs d'une vie précédente de la narratrice, vie au cours de laquelle elle se rappelle avoir été un loup : celui du conte du « Petit Chaperon rouge », plus précisément. De cette façon, on annonce l'esthétique du roman, et on anticipe sa « suite » : le développement du récit fera alterner des scènes plus réalistes, rapportées par Louis et Claire, et des passages où le réel et la fiction se chevauchent, chez les deux fillettes.

Sœurs de papier présente ainsi des personnages qui semblent hantés par d'autres vies que les leurs, comme Isabel et Cora, et qui finissent par contaminer les autres protagonistes, comme Louis, par exemple, qui, à la fin du roman, raconte le rêve qu'il a fait pendant la nuit, le premier qu'il se rappelle depuis longtemps. De plus, il paraît ne pas se soucier de l'absence de ses filles, comme si elles n'avaient jamais existé, tout en continuant à parler au fantôme d'Inès. En fait, tout indique que les pertes et les disparitions auxquelles les personnages sont confrontés et qui jalonnent le roman (le deuil d'Isabel et de Louis, les fausses couches de Claire, l'accident et le mutisme de Cora, l'incendie et la destruction de la maison d'Inès) transforment ceux-ci en les rapprochant de plus en plus des « revenants » qui les entourent : ils deviennent des figures évanescences, spectrales qui habitent le roman (en pointillé), tout en voulant s'échapper pour avoir une chance de renaître – ou peut-être, plutôt, de ne pas mourir, disparaître *vraiment* – dans le conte merveilleux. Devenant une sorte de fable sur la perte de l'enfance et des récits merveilleux – et sur son retour espéré mais, ultimement, impossible –, le roman laisse en suspens les parcours de Claire et des filles, qui se fuient elles-mêmes tout en se cherchant l'une l'autre.

Par ailleurs, « La Petite Sirène » et « Le Petit Chaperon Rouge » sont deux contes qui abordent des trajectoires transformatrices. Ils racontent le chemin emprunté par le Chaperon pour rejoindre sa grand-mère, et celui de la Sirène qui se rend chez la sorcière pour aller vivre de la mer à la terre. Ils nous montrent des moments charnières des parcours de ces personnages féminins, alors que dans mon roman par fragments, mes personnages ne savent plus où aller. *Sœurs de papiers* questionne ainsi la désorientation des personnages romanesques, en la mettant en abyme dans un mode allégorique : le projet de pèlerinage de Claire et ses envies de partir ailleurs qui ne se réaliseront peut-être pas ; les multiples déplacements des personnages en forêt (rappelant les territoires du conte merveilleux) ; les disparitions étranges d'enfants qui s'y produisent, et qu'on retrouve peu de temps après ; les cartes du ciel que dessine (puis efface) Isabel sur son corps pour s'orienter et retrouver sa mère disparue et sa vie d'avant ; son passé de loup : tout semble aller dans tous les sens, et nulle part à la fois, problématisant, parallèlement, les trajectoires labyrinthiques des

personnages, comme si le roman ne pouvait se retourner définitivement vers le conte, puisqu'il y est déjà, mais ne s'y trouve jamais tout à fait, ou pas encore.

3. La mémoire du conte et les possibles de la forme romanesque

Qu'il s'agisse de mes *Sœurs de papier*, de la Barbe Bleue amorale réinventée par Audrée Wilhelmy, de la Javotte cruelle et bipolaire modernisée par Simon Boulerice ou du Petit Tailleur accompagné et ridiculisé par le narrateur-auteur facétieux d'Éric Chevillard : tous ces personnages (ré)accueillis et développés par le roman se présentent d'abord dans un monde vraisemblable, comme dans *Les sangs* et *Javotte*, d'un point de vue qui devient parfois critique et ironique, comme dans *Le Vaillant Petit Tailleur*. Toutefois, au fil du récit, en dépit du cadre réaliste, leurs origines lointaines et merveilleuses semblent se réanimer, rappelant l'univers du conte duquel ils sont tirés. Le vaste réseau tentaculaire de références, de citations et d'allusions aux contes innervant le roman concourt à influencer tour à tour le parcours, la caractérisation et la représentation fictionnelle de ces personnages. La présence intertextuelle et thématique du conte merveilleux, qui particularise les romans de mon corpus, vient donc remettre en question les traits génériques et la vraisemblance des personnages romanesques. Ces derniers semblent refaçonner leur identité par l'absorption et la transformation de leurs intertextes et de leur hypotexte, évoquant la transmission de la mémoire et de l'enchantement merveilleux.

Les romans contemporains de mon corpus présentent ainsi des « êtres de papier » aux confluent des genres merveilleux et romanesque ; des personnages désirant retourner vers le monde du conte et replonger vers ces fictions atemporelles et merveilleuses, auxquelles ils aimeraient appartenir de nouveau. En quête d'un réenchancement narratif, ces héros tentent de résister aux codes de la vraisemblance et du réalisme, tout en y étant « génériquement » rattachés : les femmes de l'Ogre dans *Les sangs* s'en échappent en glissant vers l'onirisme ou la folie ; Javotte, qui préfère se décrire comme une princesse et une diablesse, emprunte

des allures et des traits quasi fantastiques ; Féléor se réécrit pour se rapprocher de la légende ; enfin, le narrateur-auteur de Chevillard déploie des stratagèmes métaleptiques et métaréflexifs dans sa réécriture afin d'intégrer lui-même le conte du « Vaillant Petit Tailleur ». Rappelons aussi que ces protagonistes fantasment sur le mode de mémorabilité des personnages du conte : ces derniers, à l'instar des personnages mythiques et des personnages d'épopée, peuvent se réincarner dans de multiples versions gardées en mémoire par les conteurs, les auditeurs et les lecteurs, à la différence des personnages de roman qui « ne vivent qu'une fois⁵⁸³ ».

Les personnages de Wilhelmy, de Boulerice et de Chevillard semblent être partagés entre ces différents modes d'être et ces postures mémorielles contradictoires : est-il possible, pour eux, de mener une existence romanesque qui leur permettrait de conserver leur singularité et leurs mystères, tout en détenant aussi la possibilité de « revenir » – dans le sens de se perpétuer ou de se déporter dans d'autres versions de leurs histoires – ou de rejouer indéfiniment leurs histoires comme les personnages de contes ? C'est du moins la question posée par ces romans. Féléor devient, de la sorte, témoin de l'amplification de sa légende dans la Cité ; Javotte est moins « banale » en imitant les archétypes de princesses ; le Petit Tailleur peut prétendre au statut de figure mythique, et dès lors, amener son auteur à connaître, ainsi, une certaine « renommée » romanesque.

Cette question importante de l'identité générique des personnages se retrouve également problématisée dans mon roman par fragments. Isabel, tenant à la fois du Chaperon Rouge et du loup, et Cora, rêvant d'un destin de sirène, se retrouvent pour ainsi dire, sur le fil : on ne sait de quel côté, celui du roman ou celui du conte, elles vont se retourner en définitive. Sont-elles des personnages de conte qui se sont glissées dans une intrigue romanesque ? Des personnages de roman qui veulent réinvestir le domaine merveilleux ? Chose certaine, elles véhiculent l'idée de la survivance du conte dans la mémoire, qui assure la relance infinie du roman.

⁵⁸³ Isabelle Daunais, « La mémoire singulière du roman », art. cité, p. 11.

En choisissant de mettre en scène, dans mon roman, deux fillettes issues de deux mondes différents, qui se trouvent, paradoxalement, très près de la tradition orale, mais qui parlent aussi « comme des livres », j'ai cherché à représenter les diverses incarnations et variations des contes, de leurs transmissions orales à leurs transcriptions, sans oublier les réécritures et les dérivations possibles, qui entraînent encore et encore des auteurs à les réinventer et en offrir d'autres versions. En somme, Isabel et Cora pourraient incarner les deux facettes du conte, comme éternellement condamné à osciller entre « mémoire et [...] invention⁵⁸⁴ ». Partant, le processus de réécriture se trouve, dans mon projet aussi, au centre de la création et vient s'inscrire thématiquement dans les propos des narratrices, qui se penchent sur les liens qu'elles perçoivent entre leurs souvenirs de ces contes et leur vécu.

Il serait une fois des personnages qui se rencontreraient à la croisée d'histoires en dérive. Mercredi Fugère, Constance Bloom, Féléor, Javotte, le personnage d'auteur de Chevillard, Cora, Isabel, Claire, Louis, et les autres qui ont été convoqués dans les deux volets de cette thèse et que je ne nomme pas ici : autant de protagonistes qui répondent à l'appel du conte, qui, lui, les entraîne vers d'autres possibles romanesques, *d'histoires en désir de nouvelles histoires, encore et toujours.*

⁵⁸⁴ Nicole Belmont, *Poétique du conte*, ouvr. cité, p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRIMAIRE

Romans à l'étude

BOULERICE, Simon, *Javotte*, Montréal, Leméac, 2012.

CHEVILLARD, Éric, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit, 2003.

WILHELMY, Audrée, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013.

Autres œuvres citées des auteurs étudiés

BOULERICE, Simon, *Les jérémiades*, Montréal, Sémaphore, 2009.

BOULERICE, Simon, *Danser a capella*, Montréal, Les éditions de Ta Mère, 2012.

WILHELMY Audrée, *Oss*, Montréal, Leméac, 2011.

CHEVILLARD, Éric, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999.

CHEVILLARD, Éric, *Les absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001.

CHEVILLARD, Éric, *Démolir Nisard*, Paris, Minuit, 2006.

Autres œuvres contemporaines citées réécrivant des contes

ANGOT, Christine, *Peau d'âne*, Paris, Stock, 2003.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Neigenoire et les sept chiens*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2007.

BECK, Philippe, *Chants populaires*, Paris, Flammarion, 2007.

BLAIS, Marie-Claire, *La belle bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959.

CLARO, *CosmoZ*, Paris, Actes Sud, 2010.

- CLERSON, David, *Frères*, Montréal, Hélio trope, 2014.
- CORBEIL, Guillaume, *Trois princesses*, Montréal, Quartanier, 2016.
- DUBOIS, Pierre, *Contes de crimes*, Paris, Éditions Hoëbeke, 2000.
- FLEM, Lydia, *La Reine Alice*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011.
- FRANCE, Anatole, *Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*, Paris, Calmann-Lévy, 1975 [1909].
- JELINEK, Elfriede, *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort I-V*, Paris, L'Arche, 2006.
- JOBIN, Bruno, *Le crime de Blanche-Neige*, Montréal, Trait d'union, 1999.
- LALONDE, Catherine, *La dévoration des fées*, Montréal, Quartanier, 2017.
- LALONDE, Robert, *L'ogre de Grand Remous*, Montréal, Boréal, 2000 [1992].
- LE MEN, Yvon, *Le petit tailleur en shorts*, Paris, Flammarion, 1996.
- LIEBIG, Étienne, *La vie sexuelle de Blanche-Neige*, Paris, La Musardine, 2012.
- MAZETTI, Katarina, *Entre le Chaperon rouge et le loup, c'est fini*, Paris, Actes Sud, 2011.
- MILLET, Catherine, *Riquet à la houppe Millet à loupe*, Paris, Stock, 2003.
- NOTHOMB, Amélie, *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel, 2012.
- SENÉCAL, Patrick, *Aliss*, Québec, Éditions Alire, 2000.
- SOUICY, Gaétan, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 2000 [1998].
- TOURNIER, Michel, *Le coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978.
- ZÁRATE, José Luis, *Petits Chaperons*, Paris, Éditions Outworld, 2010.

Ouvrages collectifs

JOURDE, Pierre (dir.), *Petits chaperons dans le rouge*, Montpellier, L'Archange Minotaure, 2006.

Recueils de contes utilisés pour les analyses intertextuelle et hypertextuelle

BELMONT, Nicole et Elisabeth LEMIRRE (éd.), *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, anthologie, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2007.

ANDERSEN, Hans Christian, *Œuvres*, trad. de Régis BOYER, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1992.

GRIMM, Jacob et Wilhem., *Contes*, trad. et préface de Marthe ROBERT, Paris, Gallimard, 1976.

GRIMM, Jacob et Wilhem, *Les contes*, trad. d'Armel GUERNE, Paris, Flammarion, 1986.

GRIMM, *La petite Blanche-Neige et autres contes de fées*, éd. Mlle Latappy, Paris, Larousse, 1910.

PERRAULT, Charles, *Contes*, éd. Marc SORIANO, Paris, GF Flammarion, 1991 [1989].

PERRAULT, Charles, *Contes*, préf. de Marcel SCHNEIDER, Lausanne, Rencontre, 1968.

PERRAULT, Charles, *Contes des fées*, Paris, Guillaume, 1817.

PULLMAN, Philip (éd.), « Le Courageux Petit Tailleur », *Contes de Grimm*, Paris, Gallimard, 2014.

Autres romans et essais cités

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 2001[1949].

DE SAMOSATE, Lucien, « LVII. Éloge de la mouche », *Œuvres complètes*, trad. Eugène Talbot, Paris, Hachette, t. 2, 1912.

STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005.

SCHLANGER, Judith, *La mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

DIDEROT, Denis, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 1997.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966 [1857].

GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2007 [1925].

RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel*, Verviers, Bibliothèque Marabout, 1962.

CORPUS SECONDAIRE

Sur *Les sangs* et l'œuvre d'Audrée Wilhelmy

Articles et numéros de revues

RENAUD, Kiev, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », *Salon double. Observatoire de littérature contemporaine* [En ligne], 4 septembre 2013, consulté le 25 février 2015, URL : <http://salondouble.contemporain.info/lecture/concert-de-voix-singulieres-ou-recit-totalitaire>.

WILHELMY, Audrée, « La princesse et sa soupe : De l'usage du conte comme outil romanesque », le Crachoir de Flaubert [En ligne], 1^{er} mai 2017, consulté le 2 mai 2017, URL : <http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2017/05/la-princesse-et-sa-soupe-de-lusage-du-conte-comme-outil-romanesque/>.

Documents radiophoniques

« L'amour qui blesse, selon Audrée Wilhelmy », *Plus on est de fous, plus on lit !*, émission radiophonique disponible sur le site internet de Radio-Canada [En ligne], 11 novembre 2013, consulté le 25 février 2015, URL : ici.radio-canada.ca/emissions/plus_on_est_de_fous_plus_on_lit/2012-2013/chronique.asp?idChronique=319631.

Mémoires et thèses

WILHELMY, Audrée, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, décembre 2015.

Sur *Javotte* et l'œuvre de Simon Boulerice

Articles et numéros de revues

DUMAIS, Éric, « La méchante demi-sœur de Cendrillon », *Bible urbaine* (blogue) [En ligne], 31 août 2012, consulté le 3 septembre 2017, URL : <https://www.labibleurbaine.com/litterature/javotte-de-simon-boulerice-la-mechante-demi-soeur-de-cendrillon/>.

PETROWSKI, Nathalie, « Simon Boulerice : un enfant pas comme les autres », *La Presse* [En ligne], 10 novembre 2012, consulté le 3 septembre 2017, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201211/09/01-4592274-simon-boulerice-un-enfant-pas-comme-les-autres.php>.

Sur *Le Vaillant Petit Tailleur* et l'œuvre d'Éric Chevillard

Articles et numéros de revues

CAMUS, Audrey, « Roman et antiroman : Chevillard, Senges, Volodine », *Écrire en contrepoint*, revue *Littérature*, n° 180, décembre 2015, p. 92-104.

CAMUS, Audrey, « En haine du roman : “la marquise toujours recommencée” d'Éric Chevillard », *@analyses* [En ligne], vol. 5, n° 3, automne 2010, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : ottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/584/486?id=1730.

HAVERCROFT, Barbara et Pascal RIENDEAU, « Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même », *Éric Chevillard, Roman 20-50*, n° 46, 2008, p. 77-90.

SHAW, Aimie, « Réflexions du lecteur dans l'œuvre d'Éric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], n° 2, (*Trouver à qui parler*), 2011, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx02.04/501>.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Une écriture à bâtons rompus : L'*incipit* digressif du *Vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », *Revue romane*, vol. 40, n° 2, octobre 2005, p. 289-314.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Promenades de lecteurs dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard », revue *French Studies : A Quaterly Review*, vol. 62, n° 3, juillet 2008, p. 313-327.

WAGNER, Frank, « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », revue *Poétique*, n° 165, 2011, p. 3-20.

Ouvrages collectifs

CHEVILLARD, Éric, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », dans Laurent ZIMMERMANN (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.

SCHONTJES, Pierre, « Ironie et mise à l'épreuve chez Éric Chevillard », dans Frances FORTIER et Andrée MERCIER (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, 2011, p. 267-284.

TOBIASSEN, Elin Beate, « Faux rire. *Le vaillant petit tailleur* d'Éric Chevillard », dans *La relation écriture-lecture. Cheminements contemporains. Éric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir* (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, p. 25-53.

Ouvrages sur l'intertextualité, l'hypertextualité et la transfictionnalité

Monographies

BAUMAN, Richard, *A World of Others' Word : Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Oxford, Blackwell Publishing, 2004.

BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Seuil, 1988.

DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau », 2003.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1992 [1982].

GIGNOUX, Anne-Claire, *La réécriture : Formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

KRISTEVA, Julia, *Seméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

MARTINEAU, Ysabelle, *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Nathan Université, coll. « Lettres sup. », 2002.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, [2001] 2010.

SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

Articles et numéros de revues

BÉHAR, Henri, « La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre », *Romantic Review*, n° 72, janvier 1981, p. 56-65.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Intertextualités*, revue *Poétique*, n° 27, 1976.

DUBÉ, Sandra et Simon BROUSSEAU, « Dialogue transmédiatique : une esthétique de la reprise », Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques [En ligne], juillet 2008 (*Adaptation transmédiatique*), consulté le 4 novembre 2017, URL : <http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/adaptation-transmediatique>

GIGNOUX, Anne-Claire Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], n° 13, (*Nouvelles approches de l'intertextualité*), 2006, 25 septembre 2016, consulté le 21 octobre 2017, URL : <http://narratologie.revues.org/329>.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Intertextualités*, revue *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman », revue *Critique*, n° 239, 1967.

RIFFATERRE, Michael, « La syllepse intertextuelle », revue *Poétique*, n° 40, 1979, p. 496-501.

RIFFATERRE, Michael, « La trace de l'intertexte », revue *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-18.

WAGNER, Frank, « Les hypertextes en questions (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires* [En ligne], vol. 34, n^{os} 1-2, (*Espaces classiques*), hiver 2002, page consultée le 2 août 2015, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007568ar>.

Ouvrages collectifs

BERGERON, Patrick et Marie CARRIÈRE (dir.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011.

Ouvrages théoriques, critiques et analytiques sur le conte

Monographies

AARNE, Antti, Stith THOMPSON, *The Types of the Folktale: A classification and bibliography*, New York, B. Franklin, 1971 [1961].

AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le langage des contes », 2008 [1999].

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 2007 [1976].

CALAME-GRIAULE, Geneviève (éd.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Paris, Éditions CNRS, 1991.

CHAULET ACHOUR, Christiane, *Conte et narration au féminin*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2005.

COURTÈS, Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1986.

DANDURAND, Anne, *Le conte et ses conteurs*, Montréal, UQAM, 1992.

- DE PALACIO, Jean, *Les perversions du merveilleux : Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.
- DELARUE, Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langues françaises d'outre-mer*, Paris, Maisonneuve et Larose, t. 1, 1985.
- DEMERS, Jeanne, *Le Conte. Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, coll. « En question », 2005.
- ERNY, Pierre, *Sur les traces du Petit Chaperon rouge. Un itinéraire dans la forêt des contes*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FLAHAULT, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988.
- HEIDMANN, Ute et Jean-Michel ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010.
- HINDENOCH, Michel, *Conter, un art ?*, Le Poiré sur Vie, Tapage de conteurs, 2002.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1990 [1981].
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- MASSIE, Jean-Marc, *Petit manifeste à l'usage du conteur contemporain. Le renouveau du conte au Québec*, Montréal, Planète rebelle, 2001.
- MOUREY, Lilyane, *Grimm et Perrault : histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Lettres modernes, 1978.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.
- PETITAT, André, *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2002.
- PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1983.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970 [1928].
- ROBERT, Marthe, *Sur le papier*, Paris, Grasset, 1967.

- SEVESTRE, Catherine, *Le Roman des contes. Contes merveilleux et récits animaliers, histoire et évolution, du Moyen Âge à nos jours – De la littérature populaire à la littérature de jeunesse*, Étampes, CEDIS Éditions, 2001.
- SOLER, Patrice, « Conte », *Genres, formes, tons*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1977 [1968].
- SOUVESTRE, Émile, *Le foyer breton*, Paris, Vigneau, 1947 [1844].
- VELAY-VALLANTIN, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *La femme dans les contes de fées* (2^e édition), Paris, La fontaine de Pierre, 1984.
- VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées, suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, Albin Michel, 2007.
- ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 2007 [1983].

Articles

- BREMOND, Claude, « Le mecanno du conte », revue *Le Magazine littéraire*, n° 150, juillet-août 1979, p. 13-16.
- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, « Le conte écrit, une forme savante », *Conte parlé conte écrit*, revue *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, 1976.
- FIÈVRE, François, « Le conte mis à jour », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, Ouvrages collectifs, mis en ligne en janvier 2009, consulté le 22 mai 2015, URL : <http://www.fabula.org/revue/document4821.php>.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Le secret du raconteur », *Intermédialités*, n° 2, automne 2003, p. 45-62.
- MALARTE, Claire-Lise, « La Nouvelle Tyrannie des fées, ou la réécriture des contes de fées classiques », *The French Review*, vol. 63, n° 5, avril 1990, p. 827-837.

PARTENSKY, Vérane, « Du romantisme au symbolisme : un merveilleux moderne ? », *À la croisée des genres : intergénéricité du merveilleux au XIX^e siècle*, revue *Féeries* [En ligne], n° 12, 2015, consulté le 04 décembre 2017, URL : <http://feeries.revues.org/959>.

PERNOUD, Hermeline, « En conter des vertes et des pas mûres : Mythologie du texte source des contes de fées du XIX^e siècle », *La bibliothèque des textes fantômes, Fabula* [En ligne], n° 13, novembre 2014, consulté le 26 mars 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1329>.

STONE, Kay, « Things Walt Disney Never Told Us », *Women and Folklore, The Journal of American Folklore*, vol. 88, n° 347, 1975.

TENÈZE, Marie-Louise, « Du conte merveilleux comme genre », revue *Arts et Traditions populaires*, 1970, n° 1-2-3.

VELAY-VALLANTIN, Catherine, « Barbe-Bleue, le dit, l'écrit, le représenté », revue *Romantisme*, n° 78, 1992.

VERNIER, France, « Les disfonctionnements des normes du conte dans *Candide* », revue *Littérature*, n° 1, 1971.

Ouvrages collectifs

COLLECTIF LITTORALE, DESLAURIERS, Camille, DUBÉ, Jean-Sébastien, PONS, Christian-Marie, VAN DIJK, Petronella (dir.), *L'art du conte en dix leçons*, Montréal, Planète rebelle, 2007.

COLLECTIF LITTORALE, DESLAURIERS, Camille, PONS, Christian-Marie, VAN DIJK, Petronella (dir.), *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète Rebelle, coll. « Regards », 2011.

D'HUMIÈRES, Catherine (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2008.

MASSIE, Jean-Marc, « Entre le dit et l'écrit : le conte », dans Christiane LAHAIE (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique : Objets et défis de la recherche en création*, Québec, Nota bene, 2001 p. 55-64.

SNAUWAERT, Maïté, « conteurs contemporains : le "roman familial" entre mythologie et généalogie », dans Béatrice JONGY et Annette KEILHAUER (dir.), *Transmission/héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2009, p. 129-140.

Ouvrages sur le conte dans la littérature contemporaine

Articles

JAROSZ, Krzysztof, « Quand un conte se fait roman. *L'ogre de Grand Remous* de Robert Lalonde », revue *Romanica Silesiana*, n° 2, 2007, p. 108-119.

LE JUEZ, Brigitte, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-Bleue », *Revue de littérature comparée*, 2013, n° 348, p. 489-501.

SNAUWAERT, Maïté Snauwaert, « Fils du conte et de la fiction de soi : le roman de filiation québécois contemporain », *@analyses* [En ligne], vol. 2, n° 3, automne 2007, consulté le 1^{er} septembre 2017, URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/670>.

Ouvrages collectifs

CHAULET ACHOUR, Christiane (dir.), *Conte et narration au féminin*, Paris, Manuscrit Université, coll. « Féminin/masculin », 2005.

HUGLO, Marie-Pascale, « Dépaysement intérieur. Deux récits québécois à la lisière du conte : *Frères* de David Clerson et *Oss* d'Audrée Wilhelmy », dans Robert DION et Andrée MERCIER (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Québec, Nota bene, 2017.

REDINGTON BOBBY, Susan (dir.), *Fairy Tales Reimagined. Essays on New Retellings*, Jefferson (North Carolina), McFarland & Company, 2009.

Mémoires et thèses

B. LAFOREST, Hélène, *Bois dormant suivi de La réécriture féministe contemporaine de quatre contes dans Putain de Nelly Arcan et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2013.

DAGORNE, Elaine, *Quand Disney nous dit : « Tu seras un homme mon fils », « Tu seras une femme ma fille »*. *Représentations et socialisation de genre par les longs métrages classiques de Walt Disney*, mémoire de séminaire, Institut d'études politiques de Lyon, 2010.

DULONG, Mélanie, *Corps de femmes et contes de fées : une étude de La femme de l'Ogre de Pierrette Fleutiaux et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, novembre 2011.

Ouvrages sur la généricité et les poétiques du roman

Monographies

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1999.
- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1995 [1972].
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- DEL LUNGO, Andréa, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GRIMAL, Pierre, *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1986].
- HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001.
- RAIMOND, Michel, *Le roman* (2^e édition), Paris, Armand Colin, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2006 [1977].
- VIAL, André, *Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris, 1954.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

Articles et numéros de revues

BARTHES, Roland, « L'Effet de Réel », *Recherches sémiologiques : le vraisemblable*, revue *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

BARRABAND, Mathilde (dir.), *L'histoire littéraire du contemporain*, revue *Tangence*, n° 102, 2013.

Ouvrages collectifs

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

ASSELIN, Isabelle, « Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya », dans *Le recueil littéraire*, Irène Langlet (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, p. 153-164.

DAUNAIS, Isabelle (dir.), « La mémoire singulière du roman », dans *La Mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001.

Ouvrages sur le personnage et la représentation fictionnelle**Monographies**

DAUNAIS, Isabelle, *Frontières du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal/Vincennes, Presses de l'Université de Montréal / Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Espace littéraire », 2002.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

PAVEL, Thomas, *L'Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.

Articles et numéros de revues

DAUNAIS, Isabelle, « Le personnage et ses qualités », revue *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005.

ECO, Umberto, « Quelques commentaires sur les personnages de fiction », *Sociologies* [En ligne], (*Émotions et sentiments, réalité et fiction*), mis en ligne le 1^{er} juin 2010, consulté le 31 décembre 2014, URL : <http://sociologies.revues.org/3141>.

PÉJU, Pierre, « La jeune fille merveilleuse », *Les princes, les princesses, et le sexe des anges, La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 82, 2010.

Ouvrages collectifs

ARANDA, Daniel, « Usages esthétiques du retour des personnages », dans Jean BESSIÈRE et Philippe ROUSSIN (dir.), *Partages de la littérature Partages de la fiction*, Paris, Champion, 2001.

AUDET, René et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Éditions Nota Bene/Presses universitaires de Rennes, 2007.

AUDET, René, « Raconter ou fabuler la littérature ? Représentation et imaginaire littéraires dans le roman contemporain », dans Barbara HAVERCROFT, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 183-202.

DAUNAIS, Isabelle, « Condition du personnage transfictionnel », dans René AUDET et Richard SAINT-GELAIS (dir.), *La fiction, suites et variations*, Québec/Rennes, Nota bene/Presses universitaires de Rennes, 2007.

Mémoires et thèses

PLUVINET, Charline, *L'auteur déplacé dans la fiction : configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*, thèse de doctorat, Université Rennes 2, novembre 2009.

Ouvrages théoriques et critiques sur la narrativité

Monographies

BESSIÈRE, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

- COYAULT, Sylviane, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.
- DAUNAIS, Isabelle, *Les grandes disparitions*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008.
- DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, coll. « Points », 2012.
- MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 1998.
- PROGUIDIS, Lakis, *De l'autre côté du brouillard. Essai sur le roman français contemporain*, Québec, Nota Bene, 2001.
- RABATÉ, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.
- RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RABATÉ, Dominique, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.

RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, préf. Mathilde BARRABAND, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *La montre cassée*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2004.

Articles et numéros de revues

AUDET, René et Nicolas XANTHOS (dir.), *Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, revue *Protée*, vol. 34, n^{os} 2-3, 2006.

DEMANZE, Laurent, et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, revue *Études françaises*, vol. 45, n^o 3, 2009.

FORTIER, Frances et Francis LANGEVIN, *Le réel dans les fictions contemporaines*, *@nalyzes*, vol. 4, n^o 2, printemps-été 2009.

HUGLO, Marie-Pascale (dir.), *Raconter le quotidien aujourd'hui*, revue *Temps zéro*, n^o 1, juin 2007.

MERCIER, Andrée, Pierre-Luc LANDRY et Christine OTIS (dir.), *Vraisemblance et fictions contemporaines*, revue *Temps Zéro*, n^o 2, octobre 2009.

MERCIER, Andrée et Marion KÜHN (dir.), *Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain*, revue *Tangence*, n^o 105, 2014.

PARENT, Anne Martine et Karin SCHWERDTNER (dir.), *Lacunes de la transmission. L'héritage à l'épreuve dans les écrits contemporains*, revue *Temps zéro*, n^o 5, janvier 2012.

SAMOYAUULT, Tiphaine (dir.), *Fictions contemporaines*, revue *Littérature*, vol. 3, n^o 151, automne 2008.

SAINT-GELAIS, Richard (dir.), *Tours et détours du romanesque. Minuit aujourd'hui*, revue *Tangence*, n^o 52, 1996.

VIART, Dominique (dir.), *Écritures contemporaines*, série de la *Revue des lettres modernes*, Caen, Minard, n^o 1 (*Mémoires du récit*), 1998 ; n^o 2 (*États du roman contemporain*), 1999 ; n^o 4 (*L'un et l'autre. Figures du poème dans la poésie contemporaine de langue française*), 2001 ; n^o 7 (*Effractions de la poésie*), 2003.

Ouvrages collectifs

- ANGELET, Christian et Jan HERMAN, « Narratologie », dans Maurice DELCROIX et Fernand HALLYN (dir.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris/Louvain-la-Neuve, Duculot, 1990.
- AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. I, *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.
- AUDET, René (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2009.
- BLANCKEMAN, Bruno, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- BLANCKEMAN, Bruno et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- DAUNAIS, Isabelle (dir.), *La mémoire du roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2013.
- FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011.
- HAMEL, Jean-François et Virginie HARVEY (dir.), *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », 2009.
- HAVERCROFT, Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010.
- HUGLO, Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- HUGLO, Marie-Pascale (dir.), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007.
- LOUETTE, Jean-François et Roger-Yves ROCHE (dir.), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2003.

RUFFEL, Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.

VIART, Dominique et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature*, t. II, *Historicité de la littérature contemporaine* Paris, Armand Colin, 2012.

XANTHOS, Nicolas et Anne Martine PARENT (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Figura », 2001.

Ouvrages théoriques et critiques sur la notion d'autorité

Monographies

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

MCINTOSH, Fiona, *La vraisemblance narrative. Walter Scott, Barbey d'Aurevilly*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2002.

SULEIMAN, Susan, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

Articles et numéros de revues

CAVILLAC, Cécile, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », revue *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », revue *Protée*, vol. 34, n° 2-3, automne-hiver 2006, p.139-152.

Ouvrages collectifs

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », dans Emmanuel BOUJU (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

VEG, Sebastian, « L'autorité, du conte à la nouvelle : Kafka et Lu Xun », dans BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

Ouvrages sur la littérature contemporaine

Monographies

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER (dir.), *La littérature française au présent. Héritage et mutations de la modernité*, Paris, Bordas, 2008 [2005].

JAKUBCZUK, Renata et Anna MAZIARCZYK, *Recyclage et décalage. Esthétique de la reprise dans les littératures française et francophone*, Lublin, Éditions de l'Université Marie Curie-Skłodowska, 2013.

Articles et numéros de revues

GEFEN, Alexandre, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 6, (*Tombeaux de la littérature*), mai 2009, consulté le 31 mars 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html>.

Ouvrages collectifs

BERGERON, Patrick et Marie CARRIÈRE (dir.), *Les Réécrivains. Enjeux transtextuels dans la littérature moderne d'expression française*, Berne, Peter Lang, coll. « Littératures de langue française », 2011.

BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

FORTIN, Jutta et Jean-Bernard VRAY (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2013.

RUFFEL, Lionel, « Le temps des spectres », dans Bruno BLANCKEMAN et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.

