

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FEMMES DE BARBE BLEUE, TOUTES DES MENTEUSES ? LA PAROLE
FÉMININE, LE SECRET ET LE MENSONGE DANS *LA PETITE PIÈCE EN HAUT DE*
L'ESCALIER DE CAROLE FRÉCHETTE ET *LES SANGS* D'AUDRÉE WILHELMY

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VALÉRIE SYNOTTE

MARS 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal 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 Montréal 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

Merci tout d'abord à Lori Saint-Martin, ma directrice de recherche, pour son enthousiasme, ses précieux conseils et ses relectures attentives. Merci d'avoir été à mes côtés et d'avoir calmé mes doutes si souvent. Vous avez su m'insuffler la motivation nécessaire à l'aboutissement de ce mémoire.

Merci à ma mère, Simone, pour son soutien éternel et ses encouragements. Merci à mes ami.e.s pour leur écoute, leur appui et leur intérêt. Merci également d'avoir su me changer les idées quand il le fallait.

Merci à Marie-Ève et à Nay pour leur support et pour les projets emballants. Vous côtoyer a été, et sera toujours, un réel plaisir.

Merci au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises de l'UQAM pour l'aide financière.

Enfin, merci à ceux et celles, professeur.e.s et collègues de classe, qui tout au long de mon parcours scolaire m'ont encouragée, d'une façon ou d'une autre, à poursuivre des études supérieures.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
RÉÉCRIRE LE CONTE	10
1.1 Le conte	10
1.1.1 Le conte de fées.....	13
1.2 La réécriture.....	17
1.2.1 La réécriture au féminin.....	22
1.2.2 La réécriture de conte.....	26
1.3 « La Barbe bleue » et ses variantes	33
1.3.1 Postérités du personnage.....	37
1.3.2 Pistes d'analyse	41
1.3.3 Les versions contemporaines et les reprises de « La Barbe bleue »	44
CHAPITRE II	
CE QUI SE CACHE DANS LA PIÈCE (DE THÉÂTRE).....	50
2.1 Présentation et résumé de <i>La petite pièce en haut de l'escalier</i>	51
2.1.1 Les personnages	53
2.1.2 La « narration » de Grâce.....	53
2.1.3 La structure de la pièce	58
2.2 La curiosité et le secret	62
2.3 Le mensonge.....	70
2.3.1 Les femmes sont menteuses.....	72
2.3.2 Qui croire : la femme ou le texte ?.....	76
2.4 De mensonge en mensonge	80
2.4.1 Entre mère(s) et fille(s)	80
2.4.2 La relation mère-fille-mari.....	87
CHAPITRE III	
UN PERSONNAGE PLUS GRAND QUE NATURE	90
3.1 Présentation et résumé de <i>Les sangs</i>	91
3.1.1 Les personnages	92

3.1.2 La structure du roman	95
3.2 La curiosité et la sexualité	96
3.3 Le mensonge.....	100
3.3.1 La parole féminine et le mensonge	100
3.3.2 La fiabilité de la narration.....	103
3.3.3 Travestissement narratif ou simple agencement textuel ?	110
3.4 La consécration d'un personnage	116
3.4.1 La collection de femmes	119
CONCLUSION.....	128
BIBLIOGRAPHIE.....	136

RÉSUMÉ

Dans ses essais *Fairy Tales and the Art of Subversion* et *Don't Bet on the Prince*, Jack Zipes montre comment les écrivains et les écrivaines ont subverti les contes pour enfants en les réécrivant pour leur faire dire autre chose. En ce sens, les réécritures féminines et féministes sont d'autant plus signifiantes qu'elles contrastent avec les contes classiques, qui véhiculent des valeurs généralement traditionnelles, voire sexistes. Ces reprises mettent souvent en scène des personnages féminins forts et indépendants ou imaginent un autre déroulement, une autre fin, aux récits d'origine. Les écrivaines qui reprennent des contes classiques contribuent à alimenter le genre (même si leurs réécritures ne sont pas nécessairement des contes) puisqu'elles montrent, la plupart du temps, le point de vue des personnages féminins, absent des contes originaux. C'est donc à un point de vue inédit sur le ou les personnages féminins et à une autre « vie » pour ceux-ci que l'auteure d'une réécriture donne accès.

Parmi les contes les plus repris figure « La Barbe bleue », de Charles Perrault : la part d'inconnu que comporte le récit, de même que l'image de la violence faite aux femmes, invitent à le revisiter. De fait, de nombreuses écrivaines utilisent le schéma narratif, les personnages ou les motifs du conte pour en proposer une contrepartie et ainsi réhabiliter l'image des personnages féminins. Nous étudierons plus précisément *La petite pièce en haut de l'escalier* (2008), de Carole Fréchette, et *Les sangs* (2013), d'Audrée Wilhelmy, deux réécritures québécoises contemporaines qui donnent une voix aux femmes de Barbe bleue. Notre mémoire a pour objectif d'analyser la parole féminine, constamment associée au mensonge dans les deux œuvres au corpus, et de comprendre pourquoi les auteures ont fait mentir la plupart de leurs personnages féminins. À l'aide de travaux sur le mensonge, le secret, la mauvaise foi et la fiabilité de la narration, notamment, et d'autres sur les relations de filiation (entre mères et filles, notamment) et d'affiliation, nous souhaitons montrer ce qui se cache derrière ces mensonges : des relations problématiques, construites, entretenues, mais parfois aussi résolues, par ceux-ci. Au terme de notre mémoire, nous pourrions conclure que le mensonge sert de levier pour les personnages qui s'en servent, parfois pour se libérer de l'influence ou de la domination des autres, parfois pour acquérir une forme de pouvoir face à eux.

MOTS-CLÉS : réécriture, conte, femmes, mensonge, secret, Carole Fréchette, Audrée Wilhelmy, *La petite pièce en haut de l'escalier*, *Les sangs*, Charles Perrault, « La Barbe bleue »

INTRODUCTION

Dans ses essais *Fairy Tales and the Art of Subversion* et *Don't Bet on the Prince*, Jack Zipes montre comment les écrivains et les écrivaines ont subverti les contes pour enfants en les réécrivant pour leur faire dire autre chose. En ce sens, les réécritures féminines et féministes sont d'autant plus significatives qu'elles contrastent avec les contes classiques, qui véhiculent des valeurs généralement traditionnelles, voire sexistes. Ces reprises mettent souvent en scène des personnages féminins forts et indépendants ou imaginent un autre déroulement, une autre fin, aux récits d'origine. Les écrivaines qui reprennent des contes classiques contribuent à alimenter le genre (même si leurs réécritures ne sont pas nécessairement des contes) puisqu'elles montrent, la plupart du temps, le point de vue des personnages féminins, absent des contes originaux. C'est donc à un point de vue inédit sur le ou les personnages féminins et à une autre « vie » pour ceux-ci que l'auteure d'une réécriture donne accès.

Le conte « La Barbe bleue » de Charles Perrault paraît pour la première fois en 1697 dans le recueil *Les contes de ma mère l'Oye*. Il raconte l'histoire de Barbe bleue¹, un homme fort riche qui fait fuir les femmes puisqu'il a la barbe bleue, jusqu'au jour où une mère, flairant la bonne affaire, lui donne le choix de ses deux filles à prendre en mariage. Il en épouse une et celle-ci s'installe dans sa nouvelle et grande maison, dans laquelle une pièce lui est interdite sous peine d'être sévèrement punie par son mari. Nous connaissons la suite : la femme, trop curieuse pour respecter les consignes de Barbe bleue, profite du fait qu'il soit parti en voyage pour entrer dans la pièce, où elle trouve les cadavres de quelques femmes. Effrayée par cette macabre découverte, elle laisse échapper la clé lui ayant servi à ouvrir la porte et celle-ci se tache de sang indélébile, marquant sa faute. Son mari revient plus tôt que prévu, constate que son épouse lui a désobéi et s'apprête à la tuer lorsque les deux frères de la femme viennent la sauver *in extremis*.

¹ Le nom du personnage est écrit de façon différente selon les auteurs et les chercheurs qui l'utilisent. Nous reprendrons, dans ce mémoire, la graphie proposée par Charles Perrault, sauf lorsque nous citerons un auteur qui l'orthographe d'une autre manière.

Le conte est repris maintes et maintes fois, au fil des ans, dans plusieurs formes artistiques : conte, nouvelle, poésie, roman, théâtre, cinéma, opéra, arts visuels, pour ne nommer que celles-là. Selon Brigitte Le Juez, cette récurrence et cette multidisciplinarité s'expliquent par le fait que le conte

est lui-même de nature générique incertaine : ni véritable conte de fées (puisqu'il ne présente ni fée, ni merveilleux), ni véritable conte traditionnel non plus (contrairement aux récits qui l'accompagnent dans *Les Contes de ma mère l'Oye*), sa transmission mythique s'est donc naturellement et graduellement opérée à travers des textes écrits, musicaux et visuels, de façon informellement et constamment innovante.²

Elle soutient que « c'est l'un des récits de Perrault les mieux connus universellement et, de tous les contes, l'un des plus modernisés et hybridés³ » et que toutes ces reprises et toutes les allusions au texte-matrice, appuyées ou non, sont « ce qui précisément le fait accéder au statut de mythe littéraire⁴ ». Il faut dire que la morale sous-jacente au conte et la violence qui l'habite sont de bons prétextes pour le revisiter, sans compter que le récit comporte beaucoup d'inconnus : on ne sait rien, ou presque, ni de Barbe bleue ni de ses femmes, et les réécritures participent à combler ces trous. Plusieurs souhaitent également montrer l'autre côté de la médaille, soit la vision des femmes du meurtrier. De fait, même si c'est la femme que l'on suit tout au long du récit, on ne connaît ni son nom, ni son âge, ni aucune autre information sur elle ; surtout, on ne connaît pas sa perception de l'histoire. Le point de vue du ou des personnages féminins est donc bien souvent mis en évidence dans les réécritures du conte où l'auteure les fait parler à la première personne.

Les recherches faites en amont de la rédaction de ce mémoire nous ont permis de lire un certain nombre de reprises, toutes plus originales les unes que les autres et modifiant de diverses façons le conte de Perrault. Les textes écrits par des femmes ou ménageant une grande place aux personnages féminins du récit étaient privilégiés afin de constater comment leurs paroles ou leurs visions des choses pouvaient s'y manifester. Parmi les lectures les plus

² Brigitte Le Juez, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-bleue », *Revue de littérature comparée*, vol. 4, n° 348, 2013, p. 493. Cet article donne, par ailleurs, une liste assez fournie des reprises du conte.

³ *Ibid.*, p. 489.

⁴ *Ibid.*

intéressantes se trouvent « The Bloody Chamber⁵ » d'Angela Carter, reprenant exactement le même canevas que le récit initial — sauf pour des informations que Carter modifie ou précise —, mais faisant de la mère de la nouvelle mariée la sauveuse, et « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules⁶ » de Pierrette Fleutiaux. Ce texte mélange les contes « La Barbe bleue » et « Le petit chaperon rouge » ; la femme éplorée des autres versions y devient un personnage en pleine possession de ses moyens qui n'a besoin de personne pour « survivre ». Nous reviendrons sur ces deux exemples dans le premier chapitre. La version de Margaret Atwood, « Bluebeard's Egg⁷ », pose directement la question de la réécriture : Sally suit un cours de soir sur les *Forms of Narrative Fiction* et doit réécrire l'une de variantes de « La Barbe bleue » lues en classe — variante qui rappelle « L'Oiseau d'Ourdi » des frères Grimm, dont nous parlerons au chapitre suivant. En préparant un souper dont elle est l'hôtesse, Sally réfléchit à la perspective qu'elle veut avoir sur l'histoire en proposant le point de vue de l'œuf — qui remplace la clé dans cette version —, mais surtout à sa relation avec son mari Ed : malgré les années de vie commune, elle ne réussit pas à percer sa carapace. Elle le taquine souvent, lui disant que toutes les femmes doivent espérer le conquérir, mais elle est loin de se douter qu'il pourrait *effectivement* avoir une liaison avec une autre femme, le croyant trop stupide, comme elle aime se répéter. Sally entrevoit pourtant un rapprochement entre Ed et Marylynn, une amie du couple, lors du souper ; dans ce cas-ci, c'est l'homme qui transgresse un interdit puisqu'il est soupçonné d'infidélité, renversant les rôles par rapport au conte de Perrault. Elle finit par comparer Ed à l'œuf du conte, puisque s'il ne tue pas ses femmes comme Barbe bleue, il est la cause de leur malheur : dans le conte des Grimm, c'est l'œuf qui indique au maître sorcier que la femme a péché, c'est parce qu'il est taché qu'elle perd la vie. Sally, ici, perd confiance et appréhende ce qui sortira de l'œuf lorsqu'il craquera.

D'autres réécritures misent plutôt sur le nombre de victimes de Barbe bleue. *Comme un mensonge*⁸ d'Anne Luthaud présente le projet d'un homme de construire une maison à

⁵ Angela Carter, « The Bloody Chamber », *The Bloody Chamber and Other Stories*, New York/Londres, Penguin Books, 1993, p. 7-41.

⁶ Pierrette Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984, p. 91-120.

⁷ Margaret Atwood, « Bluebeard's Egg », *Bluebeard's Egg*, New York, Anchor Books, 1998 [1983], p. 109-138.

⁸ Anne Luthaud, *Comme un mensonge*, Paris, Verticales, coll. « Phase deux », 2009, 128 p.

plusieurs chambres, attribuées à chacune des sept femmes qu'il aura. Ces femmes prennent la parole tour à tour et le roman se termine par l'interrogatoire de l'homme, laissant entendre qu'il serait l'auteur derrière les témoignages des femmes, écrits avant de mourir. Le doute demeure quant à savoir qui a véritablement écrit quoi, comme ce sera le cas dans *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, dont nous parlerons dans le chapitre trois. Dea Loher reprend elle aussi la série de sept femmes dans sa pièce de théâtre *Barbe-Bleue, espoir des femmes*⁹, même si Henri, le protagoniste, n'en a tué que cinq. C'est la mort d'une femme inconnue qui en tombe amoureuse sur-le-champ qui le pousse à tuer les femmes qui croisent son chemin : elles succombent toutes à son charme et sont prêtes à l'aimer, alors que lui est incapable de sentiments. Au fil de ses cinq meurtres, il rencontre sporadiquement une femme aveugle qui cherche tellement à avoir son amour, ou même simplement son attention, qu'elle en devient obsédée. Elle le tue alors qu'il lui demande de l'aimer : elle s'affranchit de son obsession pour lui en le tuant, se libérant ainsi de la prison dans laquelle elle s'était elle-même enfermée sans s'en rendre compte.

Nous ne mentionnerons qu'un dernier texte, écrit cette fois par un homme, Tahar Ben Jelloun. Dans *Mes contes de Perrault*, l'auteur reprend plusieurs contes et écrit « Barbe-Bleue¹⁰ » en le transposant dans un contexte arabe et musulman. On y suit l'histoire d'un seigneur très riche qui ne réussit pas à se trouver une épouse et qui tue les femmes que lui amène son homme à tout faire puisqu'il est incapable d'avoir des relations sexuelles avec elles : il leur jette le blâme et entasse leur corps dans un cabinet interdit, un « musée des horreurs », nous dit le texte. Il se marie, finalement, à une jeune femme qui découvre son secret et réussit, avec l'aide de sa famille et d'un chat « magique », à le faire arrêter : il est condamné à l'exécution. C'est donc un tribunal, voire la communauté, qui sauve la femme des griffes de ce meurtrier en le tuant.

Cet inventaire d'une petite partie des nombreuses réécritures de « La Barbe bleue » démontre bien ce que Brigitte Le Juez affirme : il s'agit désormais d'un mythe littéraire, si bien que même lorsqu'un seul élément est repris, la référence est clairement perceptible. Le conte est la cible de choix pour quiconque veut représenter notamment « une masculinité brutale et

⁹ Dea Loher, *Barbe-Bleue, espoir des femmes*. Manhattan Medea, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2001, 107 p.

¹⁰ Tahar Ben Jelloun, « Barbe-Bleue », *Mes contes de Perrault*, Paris, Seuil, 2014, p. 77-110.

perverse, mais aussi les obstacles imposés par les sociétés patriarcales au droit des femmes à la connaissance, à l'indépendance et à l'égalité¹¹ ».

Nous avons opté pour deux œuvres québécoises contemporaines afin de constituer notre corpus d'analyse : la pièce de théâtre *La petite pièce en haut de l'escalier* (2008) de Carole Fréchette et le roman *Les sangs* (2013) d'Audrée Wilhelmy. Nous les avons choisies parce qu'elles font parler les femmes de Barbe bleue, mais que cette parole est problématique dans les deux cas. La pièce de Fréchette raconte l'histoire de Grâce et d'Henri, celui-ci apparenté à Barbe bleue, même sans qu'il soit question d'épouses assassinées : il a une pièce secrète, et donc interdite d'accès à Grâce, et c'est ce motif qui marque l'action et les dialogues. L'intrigue de la pièce réside principalement dans la quête de Grâce pour découvrir ce qui se cache dans cette fameuse pièce. Le roman de Wilhelmy, quant à lui, présente, sous forme de journaux ou de lettres, les écrits des sept femmes de Féléor Barthélémy Rü, un homme qui ressemble étrangement à Barbe bleue. L'auteure reprend à sa façon le conte de Perrault en y ajoutant les informations qui ne s'y trouvent pas : on en apprend davantage sur l'homme qui se cache derrière le meurtrier, sur les raisons qui expliquent son attirance pour le crime et, bien évidemment, sur les femmes qui le fréquentent.

En donnant à lire le point de vue des femmes de Barbe bleue, les deux auteures proposent une nouvelle vision du personnage et des relations qu'il entretient avec ses femmes. Notre mémoire ne posera pas ces deux fictions comme des reprises féministes, mais plutôt verra en quoi le déplacement ou l'oblitération de certains motifs (l'interdit, la sanction, le meurtre) permettent de nouvelles interprétations du conte. Dans les deux textes, toutefois, la parole de ces personnages féminins est mise en doute : elles mentent ou sont traitées de menteuses. À partir des textes choisis, il s'agira de montrer ce que cachent ces mensonges, tout sauf fortuits, qui proviennent à la fois de la narration et des personnages. Les œuvres au corpus présentent aussi une idée de la filiation : la filiation mère-fille et l'affiliation entre les épouses de Barbe bleue. Nous postulons que ce qui se transmet est, justement, le mensonge : il est évident, pour nous, que celui-ci sert à *voiler* quelque chose de plus profond, notamment au sujet des relations mises en scène, tout en le *dévoilant* par sa présence maintes fois soulignée. Le mensonge sert

¹¹ Brigitte Le Juez, *loc. cit.*, p. 489.

également de levier pour les personnages qui s'en servent, parfois pour se libérer de l'influence ou de la domination des autres, parfois pour acquérir une forme de pouvoir face à eux. En étudiant plus attentivement les relations représentées dans le corpus, nous pourrions voir ce qui se tapit dans le petit cabinet, pour reprendre les mots de Charles Perrault, ce qui se cache derrière les mensonges : des relations problématiques, construites, entretenues, mais parfois aussi résolues, par le mensonge.

Plusieurs articles et essais ont été consacrés à Barbe bleue, tant du point de vue historique que littéraire. Ils permettent entre autres de retracer les origines du conte, d'en proposer une interprétation, de relever des ressemblances entre le personnage et des hommes réels (pensons, par exemple, aux liens entre Barbe bleue et Gilles de Rais ou Conomor, le roi breton) ou encore de dresser une liste des nombreuses réécritures du conte. Bien que plusieurs d'entre eux se penchent sur ses réécritures féminines, aucun n'explore en profondeur les œuvres de notre corpus. Par contre, certains ont alimenté notre réflexion sur les personnages féminins qu'il présente. Parmi ceux-ci, l'essai de Fabienne Raphoz, *Les femmes de Barbe-Bleue. Une histoire de curieuses*, dresse un répertoire assez substantiel de ce qu'elle appelle « les métamorphoses de Barbe-bleue », c'est-à-dire une transcription de tous les contes mettant en scène « le mari cruel, la femme désobéissante ». Son ouvrage permet d'esquisser un « historique » de Barbe bleue à travers les littératures, ce qui est évidemment fondamental pour notre projet. Un autre essai pertinent est celui de Florence Fix, *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*. Fix y étudie, en partant de la thématique du secret, les différentes reprises de « La Barbe bleue » qui ont été publiées depuis Perrault. Elle ne fait pas d'analyse détaillée des œuvres qu'elle cite (comme elles sont nombreuses, elle se concentre surtout sur quelques reprises qu'elle analyse d'un peu plus près), mais elle note les thématiques ou les motifs récurrents dans les œuvres de son corpus.

À la lumière de ces recherches, il est possible de voir que notre projet se concentre sur des textes peu ou pas du tout étudiés et les analyse sous l'angle du mensonge, alors que les travaux déjà existants se centrent davantage sur les origines du conte ou sur des thèmes différents (le secret, particulièrement). Notre mémoire aura également une dimension féministe, absente des analyses citées précédemment, puisque nous nous pencherons sur le lien entre la parole féminine et le mensonge. Notamment, nous étudierons la façon dont Carole Fréchette et Audrée

Wilhelmy présentent une réflexion sur ce que signifie le fait d'attribuer des paroles mensongères à des personnages féminins. Nous montrerons par ailleurs comment la parole permet à ces personnages d'agir concrètement, de décider par elles-mêmes de leur avenir.

Une telle étude suppose, dans un premier temps, un bref portrait du conte et du conte de fées en tant que genres à l'aide, entre autres, de Jack Zipes, de Marthe Robert, de Catherine Velay-Vallantin et de Vladimir Propp. Par la suite, une mise en contexte de la pratique de la réécriture, de la réécriture au féminin et, finalement, de la réécriture de contes permettra non seulement de voir dans quelle tradition s'inscrivent les deux œuvres de notre corpus, mais aussi de saisir les implications d'une réécriture féminine. Nous nous appuierons principalement sur les travaux de Gérard Genette, Julie Sanders, Lise Gauvin et Jack Zipes. Nous soulignerons évidemment l'apport des critiques féministes des contes de fées, parmi lesquelles figurent Kay Stone, Marcia K. Lieberman, Jennifer Waelti-Walters et Donald Haase. Enfin, il nous apparaît nécessaire de bien présenter, dans le premier chapitre, le conte « La Barbe bleue » de Charles Perrault, tant l'histoire elle-même (ses motifs, sa trame narrative, etc.) que ses variantes littéraires et ses origines historiques ; les recherches menées par Catherine Velay-Vallantin et par Fabienne Raphoz nous serviront de référence. Quelques pistes d'analyse du conte, telles que suggérées par Bruno Bettelheim, Jean Bellemin-Noël et Jean-Pierre Mothe, seront aussi exposées : la curiosité et l'infidélité de la femme, les pulsions sexuelles, notamment. Afin de cerner de quelles façons le conte a été repris, nous présenterons les exemples d'Angela Carter et de Pierrette Fleutiaux, qui en ont fait deux réécritures marquantes.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons la pièce de théâtre *La petite pièce en haut de l'escalier* afin de montrer comment s'y présentent le secret, la curiosité et le mensonge et quelles sont les raisons qui justifient leur présence. Nous ferons appel à des notions propres au théâtre pour pouvoir tirer une interprétation juste de la pièce de Fréchette. Les articles de Lucie Robert, de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos et de Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, à propos du théâtre de Fréchette et de la narrativité au théâtre, nous éclaireront au sujet de la narration particulière de la pièce, tandis que Thierry Gallèpe nous renseignera sur les didascalies et ses usages. En nous reposant sur ce que disent Dominique Rabaté, Arielle Meyer, Richard Pedot, John D. Lyons et Sophie Duval du secret, de la curiosité et du mensonge, nous exposerons la façon dont ces questions se manifestent dans la pièce.

Nous analyserons plus précisément la parole féminine, associée au mensonge depuis fort longtemps comme nous l'a montré Sylvie Mougin. Il conviendra également de jeter un coup d'œil à la relation mère-fille mise en scène, voire à la relation mère-fille-mari qui se dessine en filigrane, puisqu'elle est à l'origine de tous ces mensonges. Nous puiserons chez Françoise Couchard et chez Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich pour en traiter. À travers ces liens, nous verrons comment, et pourquoi, se transmet le mensonge : les personnages féminins se mentent à eux-mêmes pour se convaincre que les relations dans lesquelles ils évoluent sont idéales, mais Grâce, elle, finit par mentir — et, ultimement, par dire la vérité — pour s'en sauver, s'en sortir.

Finalement, le troisième chapitre présentera l'analyse du roman *Les sangs*. Nous centrerons notre réflexion ici aussi sur la question du mensonge, surtout dans la mesure où il est inhérent à la plupart des relations que Féléor entretient avec ses femmes. D'abord, nous nous intéresserons à la façon dont Wilhelmy a transposé la curiosité présente dans le conte de Perrault en curiosité sexuelle, fait que plusieurs analystes rencontrés dans le premier chapitre soulignaient déjà. Cette sexualité, qui se couplera souvent à la violence et à la mort dans le texte, est à la base des liens qui se forment entre les personnages. Nous verrons également que le roman présente de nombreux paradoxes et qu'il semble lui-même mentir : lit-on véritablement les écrits des épouses de Féléor ou lit-on plutôt le livre qu'il est en train d'écrire ? Les théories narratologiques de Gregory Currie, Wayne C. Booth, Dieter Meindl et Francis Langevin, ainsi que la réflexion sur la mauvaise foi en littérature de Maxime Decout, nous seront utiles pour présenter de quelles façons se dévoilent les mensonges. En outre, l'alternance des voix narratives, qui confronte constamment la voix de l'homme à celles de ses femmes, mérite d'être étudiée à partir du concept de travestisme narratif, dont parlent Madeleine Kahn, Lori Saint-Martin et Catherine Vallée-Dumas. Finalement, nous reprendrons le terme d'affiliation proposée par Françoise Collin pour qualifier la série d'épouses de Féléor et nous montrerons qu'il s'en sert pour se constituer son propre cabinet de curiosités, concept que nous avançons en puisant dans les travaux de quelques chercheurs, notamment Antoine Schnapper, Patricia Falguières, Krzysztof Pomian et Patrick Mauriès. Nous constaterons que le cabinet formé par Féléor contribue à lui assurer une réputation, tout comme le roman lui-même, puisqu'il devient un personnage à la hauteur de ses ambitions. Somme toute, le mensonge lui

est bénéfique tout autant qu'à ses épouses, qui s'en servent pour vivre à leur guise.

L'étude de ces deux œuvres permet de voir la grande place qu'y prend le mensonge. L'analyse de ce motif illustre des enjeux différents : les relations amoureuses problématiques, le désir de devenir autre et de littéralement faire partie d'une histoire. Les deux auteures, avec leur réécriture, apportent de nouvelles interprétations au conte original, comblent les trous, déplacent les motifs du secret et de la curiosité pour mettre à l'avant-plan le mensonge, déjà présent chez Perrault, pour le faire *parler* : son omniprésence met l'accent sur les raisons qui le sous-tendent et sur les effets qu'il produit. À la lumière de notre étude, il sera possible, finalement, de comprendre que les femmes de Barbe bleue ne sont pas menteuses pour rien, bien au contraire : c'est dans leur intérêt de l'être si elles veulent écrire leur histoire personnelle, voire la réécrire.

CHAPITRE I

RÉÉCRIRE LE CONTE

Puisque notre mémoire a pour objet deux nouvelles versions de « La Barbe bleue », nous approfondirons, dans ce premier chapitre, les notions de conte et de réécriture. Nous présenterons par la suite « La Barbe bleue », de Charles Perrault, en traitant du récit lui-même, de ses parentés littéraires et historiques et de ses reprises. Cette mise en contexte nous permettra de voir que *La petite pièce en haut de l'escalier* et *Les sangs* s'inscrivent dans une longue tradition d'écriture et de réécritures féminines et féministes de contes de fées. En les plaçant dans cette lignée, nous pourrions mieux voir à la fois la tradition dans laquelle elles s'insèrent, l'usage particulier qu'elles font de l'hypotexte et la manière dont elles réécrivent les contes, notamment en donnant la parole à des personnages féminins qui n'avaient pas voix au chapitre dans le récit original.

1.1 Le conte

Comme les contes de fées sont ancrés dans la tradition orale, il n'est pas simple d'en faire l'historique. Jack Zipes, spécialiste du conte et du conte de fées, dit que

though it is impossible to trace the historical origins and evolution of fairy tales to a particular time and place, we know that humans began telling tales as soon as they developed the capacity of speech. [...] Informative tales were not given titles. They were simply told to mark an occasion, set an example, warn about danger, procure food, or explain what seemed inexplicable. People told stories to communicate knowledge and experience in social contexts.¹²

Le conte oral est non pas un simple divertissement, mais bien une façon de rassembler une communauté autour d'un sujet, d'éduquer de manière ludique ; il a une fonction politique et

¹² Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale : The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton, Princeton University Press, 2012, p. 2.

sociale. Il est solidement ancré dans la société dans laquelle il « existe » et où il a ses racines.

Le conte oral est essentiellement populaire, c'est-à-dire qu'il appartient au peuple :

Originally the folk tale was (and still is to a certain degree) an oral narrative form cultivated by the common people to express the manner in which they perceived nature and their social order and their wish to satisfy their needs and wants. Historical, sociological and anthropological studies have shown that the folk tale originated as far back as the Megalithic period and that common people have been the carriers and transformers of the tales. As August Nitschke has demonstrated, the tales are reflections of the social order in a given historical epoch, and, as such, they symbolize the aspirations, needs, dreams and wishes of the people, either affirming the dominant social values and norms or revealing the necessity to change them. According to the evidence we have, gifted narrators told the tales to audiences who actively participated in their transmission by posing questions, suggesting changes and circulating the tales among themselves. The key to comprehending the folk tale and its volatile quality is an understanding of the audience and reception aesthetics.¹³

Les thèmes de ces contes sont liés, la plupart du temps, aux « rituals, habits, customs and laws of primitive or pre-capitalist societies¹⁴ ». Les personnages et les situations dans lesquelles ceux-ci se retrouvent proviennent du contexte socio-économique dans lequel le conte lui-même est né :

such acts which occur in folk tales as cannibalism, human sacrifices, favourization of the first-born, the stealing and selling of a bride, the banishment of a young princess or the intervention of beasts and strange figures were all based on the social reality and beliefs of different primitive societies. Characters, too, such as water nymphs, elves, fairies, giants, dwarfs, ghosts were real in the minds of primitive peoples and had a direct bearing on social behaviour, world views, and legal codification.¹⁵

Plusieurs de ces contes oraux sont parvenus jusqu'à nous parce que des compilateurs ont pris soin de les mettre sur papier. Cette pratique émerge d'abord en Allemagne avec les frères Grimm et se répand un peu partout en Europe par la suite¹⁶. Le travail des Grimm est

¹³ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Austin, University of Texas Press, 1979, p. 5.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

¹⁶ « Au XIX^e siècle, l'intérêt des lettrés pour le peuple s'est concrétisé sur une plus grande échelle : à la suite des frères Grimm, de 1812 à 1815, en Allemagne, de Campbell en Écosse, ou d'Afanassiev en

remarquable, notamment, parce qu'« en entreprenant de rassembler, de transcrire et de publier les contes populaires dont la tradition vivait encore à leur époque dans les pays allemands, [ils] ne songeaient guère qu'à les sauver de l'oubli avant que leur déclin fût irrémédiable¹⁷ ». Même s'ils ont modifié les histoires et les ont adaptées, « le recueil des Grimm inaugure néanmoins la collection *scientifique* des contes populaires¹⁸ ». C'est donc avec le souci de préserver cette tradition orale que les deux frères publient les textes qui seront dorénavant appelés *leurs* contes, et « grâce à leur amour et à leur scrupuleuse patience, ces petits chefs-d'œuvre jugés jadis tout juste bons "à dormir debout" sont entrés d'un coup dans la littérature et, même, dans l'histoire de la pensée¹⁹ ». Bien sûr, Charles Perrault, Marie-Catherine d'Aulnoy, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, Catherine Bernard et leurs semblables publient des contes avant les Grimm, mais ceux-ci sont encore moins fidèles aux sources que les frères allemands :

Au XVII^e siècle, les auteurs lettrés se sont délibérément approprié le conte oral pour le convertir en un type de discours littéraire, nourri des mœurs, pratiques et valeurs de leur temps. Les auteurs de « contes de fées » ont aussi apporté leurs interprétations personnelles, nécessairement liées au contexte historique et culturel.²⁰

On a d'ailleurs « rétrospectivement reproché à cette génération de 1690 d'avoir édulcoré le conte populaire, d'en avoir effacé certaines brutalités physiologiques ou sexuelles, de l'avoir couvert d'habits riches et élégants²¹ » pour plaire aux gens de la Cour, et leurs contes sont d'emblée classés sous l'étiquette des « contes de fées ». Quoi qu'il en soit, ces auteurs, surtout des femmes, ont permis à ce que les contes d'origines populaires soient toujours accessibles, dans leur version crue ou édulcorée.

Russie, les Français, avec Émile Souvestre, commencent la collecte et la transcription de récits oraux », Catherine Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 14.

¹⁷ Marthe Robert, « Préface », in Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 7.

¹⁸ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 30.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 30-31.

²¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « Esprit des lettres », 2005, p. 17.

Pour distinguer entre le conte et le conte de fées, tournons-nous de nouveau vers Jack Zipes :

The term *Märchen* [...] originally meant news or gossip. [...] [T]he common term *Volksmärchen* or folk tale (of medieval origins) clearly signifies that the people were the *carriers* of the tales. In English, the term « fairy tale » does not emanate from the German *Volksmärchen* but from the French *conte de fées* and is comparatively speaking of modern usage. [...] It is extremely important to understand the social connotations of the historical origins of the English term fairy tale, which was applied to all folk tales recorded by Brothers Grimm in 1812 and practically all the *Volksmärchen* that have been collected and translated into English [...]. However, the term fairy tale, when used for *Volksmärchen*, is a misnomer. Clearly, fairy tale refers to the *literary* production of tales *adapted* by bourgeois or aristocratic writers in the seventeenth and eighteenth centuries such as Basile, Perrault, Countess d'Aulnoy, Madame de Beaumont, Musäus and others, who wrote for educated audiences, and the nature of the authors' social class, which must be studied in detail, added a new dimension to the folk tale as it was transformed into the fairy tale.²²

Autrement dit, le conte est le conte populaire, le conte *oral*, celui qui se transmet à l'intérieur d'une communauté donnée (mais aussi d'une communauté à une autre), et le conte de fées est le conte littéraire, le conte *écrit*, celui qui s'inspire fortement de ceux nés dans l'oralité, qui les modifient, et qu'on raconte encore aujourd'hui aux enfants. Avec le temps, cependant, la distinction a eu tendance à s'estomper.

1.1.1 Le conte de fées

Les appellations « contes merveilleux » et « contes de fées » sont toutes deux utilisées pour parler du même type de contes, mais la dernière serait « impropre car trop restreint[t], puisqu'il y est rarement question de fées²³ ». Nous l'emploierons tout de même, ne serait-ce que pour son importance historique. De fait, il apparaît pour la première fois en 1697 quand Marie-Catherine d'Aulnoy publie son premier recueil de contes, intitulé *Les contes des fées*. Zipes mentionne que

²² Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell*, *op. cit.*, p. 23.

²³ Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 16.

she never wrote a word about why she used the term. Yet it was and is highly significant that she chose to call her stories *conte des fées*, literally « tales about fairies ». [...] But it was not until 1750 that the term « fairy tale » came into common English usage.²⁴

L'importance de ce recueil est énorme puisque « no writer labeled his and her tale a fairy tale in print until d'Aulnoy created the term²⁵ », qui est maintenant usuel. Toutefois, nous rappelle Jean-Paul Sermain, « les histoires de la littérature et du conte de fées retiennent 1690 comme sa date de naissance avec un conte, “L'Île de la Félicité”, que d'Aulnoy a inséré dans un roman d'aventures médiévales, *Hypolite comte de Douglas*²⁶ », même si d'autres récits dans le même genre avaient déjà été publiés auparavant²⁷. Si le conte de Marie-Catherine d'Aulnoy est considéré comme étant le premier de l'histoire du genre, c'est grâce à « sa mise en scène et à sa puissance symbolique, mais surtout au mouvement créateur qui l'a accompagné²⁸ ». Par ailleurs, les quelques années qui suivent ont vu naître bon nombre de contes et de recueils²⁹ ; le genre entre de manière fracassante dans l'histoire littéraire.

Maintenant que l'origine du terme et du genre est mieux délimitée, voyons de plus près ce qu'est un conte de fées. L'un des théoriciens les plus connus pour son travail sur le conte est Vladimir Propp ; sa *Morphologie des contes* est encore à ce jour l'une des études les plus complètes sur leur forme. Il l'a réalisée en analysant une centaine de contes de fées issus de la

²⁴ Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale*, op. cit., p. 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

²⁶ Jean-Paul Sermain, op. cit., p. 18.

²⁷ Sermain note qu'il « est facile d'en trouver des précédents nombreux dans la littérature du Moyen-Âge ou dans un livre de Straparole paru en 1550-53 et traduit en 1560-1573 par Louveau et Larivey, *Les Facétieuses nuits*. Murat s'y réfère explicitement et d'Aulnoy s'en inspire à plusieurs reprises. On trouve aussi des contes de fées utilisés par les auteurs français dans le livre de Basile, *Le Conte des contes* », p. 18.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Perrault publie, en 1694, *Grisélidis, nouvelle avec le conte de Peau d'Âne et celui des souhaits ridicules* et, en 1696, « La Belle au bois dormant » ; L'Héritier publie, en 1695, « Les Enchantements de l'éloquence » et « Les Aventures de Finette » dans *Oeuvres mêlées* ; Catherine Bernard, en 1696, publie « Le Prince Rosier » et « Riquet à la houppe » dans *Inès de Cordoue*. Puis, en 1697, année faste : d'Aulnoy publie ses *Contes des fées*, La Force ses *Contes des contes* et Perrault ses *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*.

tradition russe. Sa lecture attentive lui a permis de dégager un modèle dont se servent tous les contes merveilleux³⁰. À partir de la forme que prennent ceux-ci, il énonce les constats suivants :

1. Les éléments constants, permanents, du conte sont les fonctions des personnages, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Les fonctions sont les parties constitutives fondamentales du conte.
2. Le nombre de fonctions que comprend le conte merveilleux est limité.
3. La succession des fonctions est toujours identique.
4. Tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne la structure.³¹

Le travail de Propp est capital puisqu'il permet d'identifier les sept personnages qui accomplissent trente et une fonctions³² récurrentes d'un conte à l'autre. Fort de ces bases théoriques, Propp propose une définition du conte merveilleux :

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 dénouement. La fonction terminale peut être la récompense, la prise de l'objet des recherches, ou d'une manière plus générale, la réparation du méfait, le secours et le salut pendant la poursuite, etc. Nous appelons ce développement une *séquence*. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque, donne lieu à une nouvelle séquence.³³

Ainsi, formellement, le conte merveilleux suit toujours le même déroulement, partant d'un méfait pour se terminer par un mariage (ou par une promesse de mariage, une montée sur le

³⁰ Propp utilise ce terme générique et mentionne que « par contes merveilleux, nous entendons ceux qui sont classés dans l'index d'Aarne et Thompson sous les numéros 300 à 749 » (p. 28), c'est-à-dire la catégorie qui contient les contes de fées les plus connus, tels « Blanche-Neige », « La Belle au bois dormant », « La Belle et la Bête », « Raiponce » et « Cendrillon ».

³¹ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* suivi de *Les transformations des contes merveilleux*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 31-33.

³² Parmi celles-ci, quelques-unes sont plus « connues » ou plus marquantes, notamment l'éloignement, l'interdiction, la transgression, le méfait, le combat, la victoire, la réparation, le mariage. Nous reviendrons sur les fonctions qui deviennent des motifs clés du conte de « La Barbe bleue » plus loin dans ce chapitre et sur celles qui sont reprises par Carole Fréchette et Audrée Wilhelmy dans les deuxième et troisième chapitres.

³³ *Ibid.*, p. 112.

trône, une somme d'argent ou autre compensation³⁴). L'ordre des fonctions est toujours le même d'un conte à l'autre ; seuls les attributs des personnages (noms, âges, sexes, etc.) changent.

Outrepassant ces considérations purement formelles, Marthe Robert décrit le conte de fées dans sa préface aux *Contes* des frères Grimm. En présentant la théorie des Grimm, qui veulent expliquer les contes par la cosmogonie, les rapprochant ainsi des mythes, Robert mentionne qu'

ainsi les contes de fées qui se sont propagés dans des pays depuis longtemps chrétiens nous restituent avec une fidélité surprenante quantité de rites, de pratiques et d'usages qui révèlent un certain attachement au paganisme. Et ce ne sont point là de simples souvenirs, car le conte, on l'a remarqué dès longtemps, enseigne quelque chose, il est à sa manière modeste un petit ouvrage didactique. [...] Sous les affabulations les plus invraisemblables perce toujours un fait bien réel : la nécessité pour l'individu de passer d'un état à un autre, d'un âge à un autre, et de se former à travers des métamorphoses douloureuses, qui ne prennent fin qu'avec son accession à une vraie maturité.³⁵

Cette idée d'un parcours initiatique est inhérente aux contes de fées : les personnages qui les peuplent passent tous au travers d'épreuves et de situations qui les font grandir. Marthe Robert note par ailleurs que le conte perdure dans le temps puisqu'il

parle uniquement de la famille humaine, il se meut exclusivement dans cet univers restreint qui, pour l'homme, se confond longtemps avec le monde lui-même, quand il ne le remplace pas tout à fait. Le « royaume » du conte, en effet, n'est pas autre chose que l'univers familial bien clos et bien délimité où se joue le drame premier de l'homme.³⁶

En fin de compte, dit-elle, « le conte de fées est donc encore un véritable petit roman "d'éducation sentimentale"³⁷ » rappelant ainsi « le paradoxe du conte qui, de tout temps destiné aux enfants, traite avec prédilection le sujet le moins approprié à une littérature enfantine : la

³⁴ La fonction peut prendre six formes : le héros se marie et devient roi, le héros se marie et ne devient pas roi, le héros monte sur le trône et ne se marie pas, il y a fiançailles et promesse de mariage, un mariage est renouvelé, le héros reçoit une somme d'argent ou une autre compensation. Voir Vladimir Propp, *op. cit.*, p. 78-79.

³⁵ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

quête érotique de l'objet aimé, à travers mille épreuves douloureuses³⁸ ». Ce paradoxe lui permet de résumer le fond primitif des contes de fées :

Et l'on voit bien dès lors pourquoi le conte est à la fois si innocent et si cruel, pourquoi il 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.³⁹

C'est ce qui explique qu'il n'est jamais dépassé puisque de tout temps, la famille, les sentiments, la quête amoureuse font partie de la vie humaine. Le conte, en somme, est une représentation du monde dans lequel on vit, des épreuves que chaque personne a (ou pourrait avoir) à traverser : passage de l'enfance à l'adolescence à l'âge adulte, perte de la virginité, mariage, perte d'un être cher, etc. C'est ce canevas classique où « un enfant naît dans une famille anonyme en un lieu non situé⁴⁰ » qui explique par son universalité la pérennité du genre.

1.2 La réécriture

Les contes de fées, largement diffusés en Occident, marquent les enfants et inspirent les écrivains. Dans son ouvrage *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette définit les types de relations transtextuelles qui s'observent en littérature. Le titre de son ouvrage est d'ailleurs fort significatif :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : *hypertextes*), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation.⁴¹

³⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Quatrième de couverture de *Palimpsestes*.

La petite pièce en haut de l'escalier et *Les sangs* sont donc des palimpsestes, et les théories avancées par Genette nous aideront à montrer comment leurs auteures s'y prennent pour réécrire « La Barbe bleue ».

D'abord, la transtextualité est « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes⁴² ». Elle se rencontre sous cinq formes : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Nous nous attarderons à décrire les deux types de relations transtextuelles à l'œuvre dans les fictions choisies pour ce mémoire, c'est-à-dire l'intertextualité et l'hypertextualité.

La notion d'intertextualité est sans aucun doute la plus connue et la plus travaillée par bon nombre d'auteurs depuis Julia Kristeva⁴³. Genette la définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴⁴ ». L'intertextualité ne suffit pas, selon Genette, à décrire les diverses relations qui unissent un texte à un autre. C'est pourquoi il y ajoute d'autres formes, dont l'hypertextualité, qui est « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁴⁵ ». Les deux textes de notre corpus utilisent ces relations transtextuelles, peut-être question de bien souligner leur source d'inspiration. Sans commenter le conte, les deux textes s'unissent à lui en le retravaillant, en lui donnant de nouvelles significations, à la manière d'une glose. En reprenant les thèmes du secret, du mensonge et de la curiosité, notamment, et des éléments bien précis du conte de Perrault, les deux auteures se lient à ce classique de la littérature de contes, mais le renouvellent, le complètent.

⁴² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 7.

⁴³ Pour un panorama plus large et très bien documenté, voir Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, 127 p.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 13.

Dans *Palimpsestes*, Genette s'attarde aux types d'hypertextes et de transformations possibles : parodies, imitations, pastiches, travestissements, etc. Nous nous contenterons d'explorer la notion de transposition :

La transformation sérieuse, ou *transposition*, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce [...] que par l'importance historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent. [...] La transposition [...] peut s'investir dans des œuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel, et cette productivité même est liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre.⁴⁶

Ces « procédés transformationnels » sont nombreux, ils couvrent et expliquent la pratique de la réécriture. Certains sont particulièrement utiles pour présenter les œuvres dont nous traiterons dans notre mémoire. En plus de transposer le texte d'origine dans un autre genre littéraire (la transtylisation⁴⁷), les deux écrivaines font une « augmentation par addition massive⁴⁸ », que Genette appelle l'extension. Il donne en exemple « Apulée, amplifiant sans doute les *Métamorphoses* de Lucius, [qui] n'hésite pas à y ajouter (au moins) un épisode totalement étranger à l'histoire de son héros⁴⁹ » et explique que

le principal investissement de l'extension se trouve sans doute au théâtre, et particulièrement dans le théâtre classique français, lorsque des auteurs du XVII^e et du XVIII^e siècle ont voulu adapter à la scène « moderne » des tragédies grecques dont le sujet leur semblait certes admirable, mais insuffisamment « chargé de matière » pour occuper la scène pendant les cinq actes de rigueur.⁵⁰

L'extension ne se limite pas au théâtre : en transposant un mythe dans un roman, l'écrivain doit, lui aussi, « occuper la scène » plus longtemps. Les mythes se prêtent bien à ce type de transposition puisque

as Roland Barthes asserts in *Mythologies*, « the fundamental character of the mythical concept is to be appropriated ». Barthes views this process in terms of a

⁴⁶ *Ibid.*, p. 291-292.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 315.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 364-365.

metalanguage communicated across generations and cultures, « mythical speech is made of a material which has already been worked on so as to make it suitable for communication [...] », but which is persistently relocated in a new social and cultural geography at each occasion of adaptation and appropriation.⁵¹

Si les mythes peuvent être adaptés à toutes situations, il en va de même pour les contes : ils invitent les réécritures et les reprises. Effectivement, « what they offer are archetypal stories available for re-use and recycling by different ages and cultures⁵² ».

En plus d'ajouter des personnages, des épisodes et des développements aux contes, les auteures de notre corpus ont dû faire « une sorte de dilatation stylistique⁵³ », nommée l'expansion. Elles ont inventé des descriptions, des portraits, des détails, pour donner de la substance à leurs réécritures.

Tous ces changements s'accompagnent d'une transposition diégétique, c'est-à-dire d'une transposition « d'une diégèse dans une autre, par exemple d'une époque à une autre, ou d'un lieu à un autre, ou les deux à la fois⁵⁴ ». Comme le cadre spatio-temporel du conte n'est jamais révélé (c'est d'ailleurs l'une des raisons qui expliquent sa pérennité, comme nous l'avons vu), il est difficile de dire, avec preuves à l'appui, que l'époque et le lieu *changent* dans les deux réécritures que nous convoquons. Si la pièce de théâtre de Fréchette se déroule dans un univers très moderne (la présence d'un téléphone cellulaire, notamment, nous le confirme), l'action du roman de Wilhelmy pourrait pratiquement se passer à n'importe quelle époque, dans n'importe quel endroit : on retrouve, ici, l'ambiance du conte, hors du temps et d'un cadre géographique précis.

En somme, nous dit Genette, il n'existe pas de transformations qui n'agissent pas sur le sens du récit original, à part les transpositions formelles⁵⁵ :

⁵¹ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge Taylor & Francis Group, coll. « New Critical Idiom », 2006, p. 63.

⁵² *Ibid.*, p. 82.

⁵³ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 372.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 420.

⁵⁵ Notamment la traduction et la versification, nous dit-il.

[N]ul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens, ni de raconter « la même histoire » selon un autre point de vue sans en modifier, pour le moins, la résonance psychologique.⁵⁶

Effectivement, quand on ajoute le point de vue féminin à l'histoire, le sens est nécessairement changé : nous avons droit à l'autre côté de la médaille, à une autre version des faits. Les transformations de ce type sont fréquentes selon Julie Sanders :

adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the « original », adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized.⁵⁷

Nos deux réécritures correspondent bien à cette définition : elles amplifient le récit d'origine, le racontent selon un nouveau point de vue et donnent la parole à celles forcées au silence dans le texte-source. Mais plus que d'adapter le conte dans un autre genre, elles s'approprient le conte de Perrault, en élaguent certaines parties, en rallongent d'autres, jouent avec les personnages et les situations, le tout dans le but de dire autre chose que le texte initial ; elles font vraiment leur le conte, l'utilisent pour mettre en scène des personnages et des relations interpersonnelles problématiques. Les choix que chacune d'elles fait en modifiant le récit sont loin d'être anodins ; ils ajoutent des significations, des couches de sens au conte original.

Si les contes sont des « cultural treasures to which we endlessly return⁵⁸ », c'est parce que

their stories and characters seem to transgress established social, cultural, geographical, and temporal boundaries. They are eminently adaptable into new circumstances and contexts, making themselves available for « other versions ».⁵⁹

La grande « disponibilité » de reprise des contes s'explique par leur position hors d'un temps et d'un espace donnés, mais aussi par leur détachement du monde réel :

If fairy tale and folktale make themselves particularly available for continuous recreation and rewriting it is partly because of their essential abstraction from a specific context [...]. The castles, towers, villages, forests, monsters, beasts, ogres,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 418.

⁵⁷ Julie Sanders, *op. cit.*, p. 18-19.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

and princesses of fairy tale exist seemingly nowhere and yet everywhere in terms of applicability and relevance. But a detectable counter-movement in twentieth-century reworking of the form can be located in the desire to tie the stories back into a social, even socio-historical, context, constituting in some respects an attempt to rationalize their magic.⁶⁰

Rationaliser la magie des contes : voilà ce qui pousserait plusieurs auteurs à reprendre leurs récits. (Re)donner la voix aux opprimés et inclure les marginalisés seraient aussi d'excellentes raisons de réécrire les contes, comme nous le verrons maintenant.

1.2.1 La réécriture au féminin

Si les femmes ont longtemps été tenues à l'écart de la littérature — ou écartées de son histoire, comme nous le verrons pour les pionnières du conte de fées —, elles ont tout de même réussi à faire leur place à force d'acharnement et d'ingéniosité. Elles ont été nombreuses à user de la réécriture, reprenant des textes canoniques, significatifs et écrits par des hommes, pour y intégrer des considérations féminines, ou féministes, ou tout simplement pour s'inscrire, elles aussi, dans la tradition littéraire. Un texte de Lise Gauvin, « Écrire/réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », permet de proposer quelques stratégies utilisées par les écrivaines pour réécrire au féminin.

La première forme de réécriture décrite par Gauvin est celle du contre-discours ou de la contre-diction. Concrètement, ce sont les textes où est présent « un discours qui s'alimente aux discours dominants et en propose une “contre-partie” de façon à les déstabiliser⁶¹ », donc qui reprennent des textes bien connus, leurs personnages ou leurs schémas actanciels, pour les attaquer ou pour attaquer le système duquel ils sont issus. Notamment, ces textes sont allés de pair avec « les mouvements féministes des années 1970 [qui] ont donné naissance à des œuvres de nature polémique visant à faire éclater certaines images et certains mythes culturels⁶² » et ils « sont le plus souvent inspirés des ouvrages canoniques de la littérature mondiale ou encore

⁶⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁶¹ Richard Terdiman, *Discourse/Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, cité dans Lise Gauvin, « Écrire/réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 13.

⁶² Lise Gauvin, *loc. cit.*, p. 13.

des figures emblématiques de l'imaginaire collectif⁶³ ». Les exemples convoqués par Gauvin sont *L'Euguélionne*, de Louky Bersianik, qui veut « jeter les bases d'une langue et d'une culture au féminin⁶⁴ » et les *Métamorphoses de la reine*, de Pierrette Fleutiaux, deux ouvrages qui utilisent des emblèmes forts (respectivement, les évangiles et les contes de Perrault) et les travestissent pour faire valoir leur point de vue résolument féministe. L'œuvre de Bersianik est primordiale dans l'écriture des femmes au Québec, montrant tout le pouvoir et la portée que peuvent avoir les réécritures. Le travail de Fleutiaux est d'autant plus intéressant pour nous qu'il concerne directement notre sujet de recherche. De fait, ses réécritures de plusieurs contes de Perrault sont des contes de *fées-ministes*, selon le terme de Lise Gauvin. Ils

imitent le style et la forme des textes de Perrault, leur déroulement séquentiel, leur logique narrative simplifiée, leurs personnages stéréotypés, mais une fois cela posé, l'auteure se donne la liberté d'en croiser les éléments tout à loisir, de les juxtaposer, de les travestir et, enfin, de les retourner contre leur propre énonciateur.⁶⁵

En imitant un style d'écriture et des histoires familières, Fleutiaux propose une « répartition transgressive et inversée⁶⁶ » ; l'intention est claire parce que ces contes sont bien connus de chacun depuis la tendre enfance. Cette mouvance du contre-discours est particulièrement caractérisée par l'utilisation du pastiche et de la parodie, procédés grâce auxquels « plusieurs textes de femmes dénoncent les discours "sexistes" stéréotypés⁶⁷ ». En caricaturant un texte ou en inversant son propos, les auteures peuvent facilement faire valoir leur point de vue ; la référence est souvent très appuyée, la réécriture est ainsi porteuse d'un message. Linda Hutcheon dit que « by using postmodern parodic modes of installing and then subverting conventions, such as the maleness of the gaze, representation of woman can be "de-doxified"⁶⁸ » et que « in feminist hands, parody becomes one of the ways of "rereading against

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ Evelyn Voldeng, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 524.

⁶⁸ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, coll. « New Accents », 1989, p. 151.

the grain of the 'master works' of Western culture"⁶⁹ ». La parodie permet de proposer un autre regard sur le monde, de s'inscrire en contrepartie des discours dominants grâce à sa portée critique. Ce n'est donc pas étonnant que plusieurs auteures l'utilisent pour faire valoir leur point de vue.

Le deuxième procédé retenu par Lise Gauvin, la co-scénarisation ou l'adaptation, est « l'intervention d'un nouvel auteur dont le rôle consiste à relire le texte de base et à le réinvestir de significations inédites⁷⁰ ». Pour y parvenir,

la réécriture s'appuie sur un pacte implicite qui suppose, dès le départ, la reconnaissance du texte d'origine. Les greffes, modifications et transformations opérées en constituent le prolongement, ou, si l'on préfère, forment des intrigues parallèles qui viennent compléter l'œuvre modèle et la réactualiser. [...] De telles écritures s'inscrivent en contrepoint plutôt qu'en contrepartie. Chacun des romans évoqués n'est pas le double inversé de l'« original », mais la configuration d'un nouvel original, soit une version possible de l'histoire initiale ou son détournement par recontextualisation.⁷¹

C'est par « la transposition et la relecture de modèles consacrés⁷² » que les auteures proposent de nouvelles significations, en les superposant aux significations de base. L'image du palimpseste est ici fort éloquente : elles n'effacent pas tout pour recommencer à zéro, elles écrivent *par-dessus* les textes premiers. Gauvin ajoute que

telle est, dans la grande majorité des cas, l'entreprise de réécriture telle qu'elle a été pratiquée au cours des siècles aussi bien par les écrivains masculins que féminins : l'œuvre du passé se trouve ainsi réactualisée et recontextualisée dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs.⁷³

Les auteures partent d'un texte connu, mais en donnent leur version personnelle, elles écrivent, si l'on veut, ce qui aurait pu arriver si tel personnage avait fait telle chose ; elles ajoutent des « épisodes », des moments, des personnages au texte original. Gauvin fait mention, entre autres, de *Robinson* de Muriel Spark, qui récupère les éléments principaux de *Robinson Crusoé* de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁰ Lise Gauvin, *loc. cit.*, p. 18.

⁷¹ *Ibid.*, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 18.

Daniel Defoe. Toutefois, « la romancière choisit de donner un double féminin au héros classique⁷⁴ », proposant ainsi un autre point de vue sur l'histoire, point de vue qui se superpose à celui du texte original et qui est possible par l'ajout d'un nouveau personnage.

Enfin, le déplacement, ou la reprise, est peut-être la forme de réécriture la plus subtile, la moins facilement définissable. Disons simplement qu'« à partir d'un texte antérieur, l'enjeu consiste moins à faire dévier qu'à refaçonner et à “re-modeler”⁷⁵ », à déplacer ou réorienter le texte d'origine, sans le dénaturer. Les auteures qui « choisissent de faire appel au recyclage textuel par simple déplacement de point de vue ou par répétition/modulation de la diégèse⁷⁶ » s'inscrivent donc dans cette catégorie de réécritures. Gauvin donne l'exemple de *La femme sans sépulture* d'Assia Djébar, qui reprend certaines créations masculines (des tableaux de Delacroix et de Picasso, le mythe d'Ulysse) et donne la parole aux femmes : « Tout en reproduisant le schéma homérique, Djébar le déplace et le transforme : à travers le récit de ses femmes-oiseaux, elle inscrit le féminin dans les interstices du mythe et de l'Histoire⁷⁷ ». Le texte-source est ici aussi facilement identifiable, mais l'auteure effectue un déplacement, soit par la narration ou par le point de vue, vers un personnage qui y était dans l'ombre ou qui n'y avait pas autant d'importance ; ce personnage est ainsi mis à l'avant-plan au lieu des personnages déjà connus de l'histoire de base. Question de rester dans l'imaginaire d'Ulysse, pensons à *L'Odyssée de Pénélope*⁷⁸ de Margaret Atwood qui illustre parfaitement cette idée du déplacement : l'auteure ne change pas le cours de l'histoire, on y rencontre les mêmes événements que dans *L'Odyssée* d'Homère, mais ils sont vécus par Pénélope. Atwood nous présente l'histoire du point de vue de la femme d'Ulysse, elle déplace l'attention mise sur les hommes et la replace pour montrer l'autre versant de l'histoire. Ainsi, contrairement à la co-scénarisation, l'auteure n'invente pas d'autres personnages ou d'autres événements, mais elle utilise ceux qui sont déjà dans le texte d'origine et brode autour de ceux-ci.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁸ Margaret Atwood, *L'Odyssée de Pénélope*, traduit de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Boréal, coll. « Les mythes réinventés », 2005, 160 p.

Les deux derniers types de réécritures, l'adaptation et le déplacement, possèdent des traits communs avec les deux textes à l'étude dans notre mémoire. En effet, ceux-ci n'inversent pas le modèle du conte de Perrault, mais le reprennent pour le réinvestir d'un sens nouveau en y intégrant la voix des femmes du personnage, pour déplacer l'accent mis sur Barbe bleue et le replacer plutôt sur celles qu'il a tuées.

1.2.2 Les réécritures de contes

Les textes de tout genre sont donc repris par des hommes et des femmes pour quantité de raisons différentes, notamment pour témoigner de leurs préoccupations ou de leurs visions du monde. Les contes sont particulièrement retravaillés : leurs morales et leurs valeurs méritent d'être revues parce que traditionnelles et sexistes. Plus spécialement, ce sont souvent les femmes qui reprennent le genre qu'elles avaient investi si nombreuses au XVII^e siècle. En effet, faut-il se rappeler que ce sont elles, principalement, qui ont écrit les contes de fées, elles qui sont les contemporaines de Charles Perrault, dont le nom reste familier alors qu'on a oublié les leurs. Il s'agit d'un « (rare) literary movement dominated by women writers (approximately two-thirds of the seventeenth-century *contes de fées* were written by the *conteuses*)⁷⁹ ». C'est donc tout naturellement qu'elles réinvestissent le genre pour mieux le subvertir.

Il est aussi pertinent de noter que les enfants sont devenus un groupe d'âge pris au sérieux au XVII^e siècle et que les contes qui leur étaient adressés préconisaient les manières et les mœurs à adopter : c'est ce que Jack Zipes appelle « socialization through fairy tales⁸⁰ ». Les contes oraux avaient aussi cette propension à vouloir instruire le peuple, mais les contes pour enfants, en France⁸¹, étaient véritablement écrits « with the purpose of socializing children to meet definite normative expectations at home and in the public sphere⁸² ». En fait, c'est que les

⁷⁹ Lewis C. Seifert, « On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity : Feminist Approaches to Seventeenth-Century *Contes de fées* », in Donald Haase (dir.), *Fairy Tales and Feminism : New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 54.

⁸⁰ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Wildman Press, 1983, p. 9.

⁸¹ Zipes souligne que « we must remember that the fairy tale for children originated in a period of absolutism when French culture was setting standards of *civilité* for the rest of Europe », p. 9. C'est donc spécialement dans ce pays que le genre est devenu populaire.

⁸² *Ibid.*

« educated writers purposely appropriated the oral folk tale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners⁸³ » et que, donc, les enfants *incorporent* le code de civilité de l'époque à l'écoute des histoires qu'on leur raconte. Charles Perrault, illustre auteur de contes, n'est pas le premier à se mettre à la tâche de « socialisation par les contes de fées » — d'autres auteures qui publient dans les mêmes années, telles Marie-Jeanne Lhéritier, Marie-Catherine d'Aulnoy, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve et Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, ont elles aussi « cultivated the tales largely in a moral vein⁸⁴ » —, mais il est celui dont on se souvient le mieux, sans doute dû au grand nombre de contes qu'il a écrit et qui demeurent encore connus. Perrault a d'abord en tête l'éducation de ses propres enfants et ses contes offrent un bon exemple des mœurs qu'il voulait inculquer ; ils peuvent d'ailleurs être divisés selon qu'ils prônent un comportement pour les garçons ou pour les filles. De fait,

if we regard the seven prose fairy tales in *Histoires ou contes du temps passé* as providing behavioral patterns and models for children, then they can be divided into two distinct groups based on gender. « Sleeping Beauty », « Little Red Riding Hood », « Blue Beard », « The Fairies », and « Cinderella » are aimed directly at females ; « Puss in Boots », « Ricky of the Tuft », and « Little Tom Thumb » address males. By focusing on the exemplary qualities, which distinguish the heroines from the heroes, we shall see how carefully Perrault wove notions of *civilité* into the fabric of his tales.⁸⁵

Ainsi, généralement, les femmes sont *fortement* invitées à contrôler leurs pulsions sexuelles si elles ne veulent pas finir comme le Petit Chaperon Rouge, dévorées par le loup. Ce contrôle de soi et de sa sexualité revient dans « La Barbe bleue », mais dans ce cas-ci, la femme est « saved because she realizes her error and says her prayers. [...] Again the moral explains that it is a sin to be curious and imaginative for a woman and that she must exercise self-control⁸⁶ ». Toutefois, la femme dans les contes de Perrault n'est pas toujours prise en défaut :

Perrault's fairy tales which « elevate » heroines reveal that he had a distinctly limited view of women. His ideal « femme civilisée » of upper-class society, the composite female, is beautiful, polite, graceful, industrious, properly groomed, and know how to control herself at all times. [...] The task confronted by Perrault's model female is to show reserve and patience, that is, she must be passive until

⁸³ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 23-24.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 24.

the right man comes along to recognize her virtues and marry her. She lives only through the male and for marriage. The male acts, the female waits. She must cloak her instinctual drives in polite speech, correct manners, and elegant clothes. If she is allowed to reveal anything, it is to demonstrate how submissive she can be.⁸⁷

Les hommes des contes, quant à eux, ne sont pas toujours reconnus pour leur beauté, mais ils possèdent des qualités enviables : intelligents, courageux, ambitieux, avec de bonnes manières et une volonté d'ascension sociale. Leur but premier n'est pas de trouver une femme, mais bien de réussir, tant sur le plan personnel que social. Ainsi, « the cat becomes a *grand seigneur* ; the prince acquires a beautiful princess to increase his social prestige ; Tom Thumb becomes a rich and respected courtier⁸⁸ ». Les hommes avancent par eux-mêmes, grâce à leurs qualités et leurs aptitudes, tandis que les femmes doivent attendre que le prince charmant vienne les sauver de leur misérable vie.

Le portrait que les contes de Perrault offrent des hommes et des femmes est bien évidemment teinté de sa position sociale et a des conséquences sur la façon dont les enfants perçoivent le monde par la suite :

Perrault amalgamated folk and literary motifs and shaped them in a unique way to present his particular bourgeois view of social manners. In doing this Perrault shifted the narrative perspective of the popular folk-tale genre from that of the peasantry to that of the bourgeois-aristocratic elite. This may not seem so significant at first, but, viewed in terms of the socialization of children, it had dire consequences on the way children came to perceive their own status, sexuality, social roles, manners and politics.⁸⁹

Ceux-ci gardent en tête tout ce qu'ils lisent dans les contes et l'image de la femme, en particulier, leur est renvoyée de façon distordue :

What needs to be stressed about Perrault's tale is his insistence that the female cannot behave civilly or live happily without the male to temper her. Even when given the power of reason, or rather, particularly when given the power of reason, the female is dangerous.⁹⁰

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

L'auteur français « radically changed familiar folk-tale characters, settings, and plots to correspond to a civilizing process aimed at regulating the inner and outer nature of children⁹¹ ». Ses versions des contes, mais aussi celles des Grimm, d'Hans Christian Andersen et, plus tard, celles de Walt Disney, ont des effets sur les enfants, sur la façon dont ils se perçoivent et dont ils perçoivent les relations homme-femme. D'ailleurs, les versions de Disney sont dorénavant reconnues comme étant les « vrais » contes de fées par la plupart des enfants. Dans les premières versions scénarisées et produites par Walt Disney lui-même, les histoires changent des contes originaux :

Disney's versions retain the basic plot and characters, but shift the delicate balance of the traditional tales. In emphasizing their romantic aspects, he changes the relations between protagonist and antagonist as well as between heroine and hero. The main role of the Disney antagonist is to keep apart the heroine and hero, who must then overcome the villain and live happily ever after. Disney heightens the conflict between the young, beautiful, and pure heroine and the old, coldly handsome, and vicious villain. [...] The heroine is totally lacking in ambition. She seems quite willing to sing through her troubles while awaiting the inevitable prince to rescue her from her unpleasant situation. The right clothes, the right place, the right boyfriend, will make her a queen forever, since one day her prince does come. It is no wonder that such a heroine, whether in « Cinderella » or « Snow White » or « Sleeping Beauty », still « lives in the heart of every young girl who dreams ». ⁹²

En somme, Disney se concentre sur l'amour en « introducing his princes and princesses to each other early in the stories⁹³ ». Ce sont ces versions qui restent dans l'imaginaire collectif puisque « only the best-known stories, those that everyone has read or heard, indeed, those that Disney has popularized, have affected masses of children in our culture⁹⁴ », les histoires qu'il a popularisées avec ses films, mais aussi par les livres qui en découlent et qui remplacent, au fond, les anciens recueils de contes de fées dans la majorité des familles. Ces versions sont

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹² Kay Stone, *Some Day Your Witch Will Come*, Detroit, Wayne State University Press, coll. « Series in Fairy-Tales Studies », 2008, p. 34-35.

⁹³ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁴ Marcia K. Lieberman, « Some Day My Prince Will Come : Female Acculturation Through the Fairy Tale », in Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York, Methuen, 1986, p. 186.

désormais celles qu'on lit aux enfants, celles qu'on leur fait écouter, choix qui n'est pas, encore une fois, sans conséquences :

The reading of fairy tales is one of the first steps in the maintenance of a misogynous, sex-role stereotyped patriarchy, for what is the end product of these stories by a lifeless humanoid, malleable, decorative, and interchangeable — that is, a « feminine woman » who is inherited, bartered or collected in a monstrous game of Monopoly.⁹⁵

[...] fairy tales — « Cinderella », « Snow White », « Sleeping Beauty » and « Beauty and the Beast » in particular, being the ones which are best known today — do not help little girls to achieve autonomy in the way they help boys. On the contrary, they hold girls back. [...] Fairy tales teach girls to accept at least a partial loss of identity, and thus endanger all the relationships in which they must take part in a lifetime. These relationships are further jeopardized by the fact that the same tales transmit to boys an overt possessor/object, master/slave relationship pattern, the playing out of which will reinforce the self-destructive, victim pattern of behaviour taught to girls.⁹⁶

Tous ces effets mis ensemble, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi les femmes (et les hommes, bien entendu) ont voulu réécrire ces contes classiques.

Jack Zipes traite de George MacDonald, Oscar Wilde et L. Frank Baum comme étant les premiers auteurs à utiliser le conte de fées « as a radical mirror to reflect what was wrong with the general discourse on manners, mores, and norms in society⁹⁷ », mais il précise que

they were in the minority, and they did not boulevertize the literary conventions of accepted fairy-tale narration. Yet, they did invert and subvert the real world and classical schemes of Perrault, the Grimms, and Andersen. They expanded the fairy-tale discourse on civilization to conceive alternative worlds and styles of life. This departure from the traditional mode prepared the way for even greater experimentation with fairy tales for children in the twentieth century, and numerous authors began cultivating what might be termed « the art of subversion » within the fairy-tale discourse.⁹⁸

⁹⁵ Jennifer Waelti-Walters, *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press, 1982, p. 1-2.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7-8.

⁹⁷ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 101.

Ces auteurs « refused to comply with the standard notions of sexuality and sex roles and questioned the restrictions placed on the imagination of children⁹⁹ » et ont, en quelque sorte, ouvert la porte à de nombreuses réécritures de contes. Plusieurs auteures, notamment, ont voulu rectifier le tir en reprenant les classiques de la littérature pour enfants. Zipes souligne que ces réécritures féministes¹⁰⁰ sont de plus en plus nombreuses depuis la fin des années 1960, au moment où les revendications féministes se multiplient en Angleterre et en Amérique. Zipes en parle ainsi :

created out of dissatisfaction with the dominant male discourse of traditional fairy tales and with those social values and institutions which have provided the framework for sexist prescriptions, the feminist fairy tale conceives a different view of the world and speaks in a voice that has been customarily silenced.¹⁰¹

En reprenant des motifs, des personnages et des situations typiques des contes de fées traditionnels, ou encore en inventant un tout nouveau conte, les auteures en proposent des versions nouvelles :

If we take the feminist tales for children and adults as a whole and generalise about their aesthetic and ideological features, we can see how closely they are related to feminist demands for gender rearrangement and equality in the family and at the work place [...]. First of all, the structure of most of the feminist tales is based on the self-definition of a young woman. The female protagonist becomes aware of a task which she must complete in social interaction with others to define herself. Instead of pursuing power for the purpose of self-aggrandisement or omnipotence, the heroine rejects violence and seeks to establish her needs in harmony with the needs of others. Power will only be used in self-defence or to prevent violence. Though the heroine may be wronged, she will rarely seek revenge. Rather, the form of the fairy tale resembles the nurturance provided by a parent who does not project her/his wishes on a child but respects the need for the child to define her or his self. That is, the aesthetic form is derived from a sense of nurturing rather than competition. Thus, there is a reversal of the morphological structure of the traditional fairy tale based on power plays and the male protagonist's quest for power.¹⁰²

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Il est évident que les réécritures féminines de contes ne se définissent pas toutes comme étant féministes. C'est pourquoi nous utiliserons, à l'occasion, le terme de réécritures féminines. Cette distinction est nécessaire, selon nous, pour ne pas présumer des intentions des auteures.

¹⁰¹ Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince*, op. cit., p. xi.

¹⁰² *Ibid.*, p. 32.

Parmi les auteures les plus prolifiques, notons particulièrement Angela Carter, qui a réécrit bon nombre de contes populaires et de contes de fées. Sa « "relecture" critique et créative des contes lui permet de montrer que le genre est propice à l'expérimentation et à la réflexion, et se prête à la formulation d'une poétique féministe¹⁰³ ». Ses reprises de contes mettent toutes en scène des femmes complexes et diversifiées ; elle ne veut surtout pas reprendre un personnage féminin unidimensionnel tel que vu dans les contes classiques, un personnage semblable, ou presque, d'un conte à l'autre. Ainsi, le point commun de ses réécritures, de l'aveu même de Carter, est qu'elles « all centre around a female protagonist, be she clever, or brave, or good, or silly, or cruel, or sinister, or awesomely unfortunate, she in centre stage, as large as life¹⁰⁴ » ; la femme est telle qu'elle est dans la réalité : multiple, plurielle, profonde.

Dans le même ordre d'idées, il n'y a pas *un* conte féministe ou *une* réécriture féministe, mais *des* versions, *des* réécritures : chacun et chacune réécrit de la façon qui lui semble la plus appropriée, met l'accent sur un aspect choisi, dénonce une situation particulière, sans qu'il y ait consensus d'écriture :

Among these writers there is no uniform female « voice » informing the subversive tendencies and no ideologically coherent treatment of those fairy-tale themes and structures — such as the marriage motif — that bear on questions of gender and female identity.¹⁰⁵

Évidemment, ces réécritures veulent sortir le conte de son modèle unique ; elles veulent briser les barrières en proposant des thèmes et des personnages inédits et des structures nouvelles, et non reproduire l'uniformité passée qu'elles dénoncent. Pierrette Fleutiaux, qui a repris plusieurs contes dans *Métamorphoses de la reine*, explique d'où lui est venu « le désir de ré-écrire, de refaire¹⁰⁶ » :

il m'est alors venu à l'idée que ces contes étaient des contes d'enfant et que je n'étais pas une enfant, plus spécifiquement que c'étaient des contes de petites filles et que j'étais une femme, et plus spécifiquement encore que lorsqu'on y

¹⁰³ Magali Monier, « Naissance et renaissance du conte de fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter », *Études de lettres* [En ligne], n° 3-4, 2011.

¹⁰⁴ Cité dans Donald Haase, « Feminist Fairy-Tale Scholarship », in Donald Haase (dir.), *Fairy Tales and Feminism*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ Pierrette Fleutiaux, « Préface », *Métamorphoses de la reine*, *op. cit.*, p. 11.

parlait de femmes (et d'hommes aussi, bien sûr), cela ne me plaisait pas, non, pas du tout.¹⁰⁷

Que ce soit par la parodie, la reformulation ou l'innovation, par le conte, la nouvelle, la poésie, le roman ou le théâtre, les auteures font preuve d'originalité et montrent que le conte est un genre malléable, transformable, particulièrement ouvert aux réécritures et aux nouvelles interprétations. « La Barbe bleue » de Charles Perrault est l'un des contes les plus repris, en raison de la fusion qu'il opère entre sexualité et violence, mais aussi puisque tout un pan de l'histoire demeure inconnu : on ignore pourquoi Barbe bleue tue sa première femme, qui sont toutes ces femmes qui vont vers lui et pourquoi elles l'épousent. La violence de l'image des femmes tuées dans le cabinet interdit engage elle aussi à changer le récit. Ce n'est donc pas un hasard si ses reprises sont nombreuses et que plusieurs d'entre elles mettent en scène le point de vue des femmes de ce célèbre meurtrier, en leur donnant parfois la parole. De fait, si la femme de Barbe bleue parle, dans une moindre mesure, dans le conte, ce n'est pas le cas des autres femmes, celles qui ont été tuées et qui sont cachées dans la pièce secrète, et certaines réécritures permettent de les entendre.

1.3 « La Barbe bleue » et ses variantes

Autant les contes de fées portent à être réécrits, autant un seul conte peut lui-même avoir plusieurs variantes à travers le monde. Notre mémoire se base sur « La Barbe bleue » de Charles Perrault, mais deux autres contes peuvent y être assimilés, soient « L'Oiseau d'Ourdi » des frères Grimm et « La main noire », un conte du folklore andalou. D'abord, chez Perrault, l'histoire de « La Barbe bleue » est assez simple : un homme, fort riche, répugne à toutes les femmes à cause de sa barbe bleue, tellement qu'il a de la difficulté à se trouver une compagne. Il se tourne vers sa voisine et lui demande l'une de ses deux filles en mariage, en lui laissant choisir laquelle sera son épouse. Or, ni l'une ni l'autre ne veut de lui à cause de sa barbe bleue et « ce qui les dégoûtait encore, c'est qu'il avait déjà épousé plusieurs femmes, et qu'on ne savait pas ce que ces femmes étaient devenues¹⁰⁸ ». Il séduit pourtant l'une des deux en

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁸ Charles Perrault, « La Barbe bleue », *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1697], p. 149.

organisant plusieurs jours de fête dans l'une de ses maisons de campagne : « la Cadette commença à trouver que le Maître du logis n'avait plus la barbe si bleue, et que c'était un fort honnête homme¹⁰⁹ », si bien qu'ils se marient dès leur retour à la ville. Vient le jour où Barbe bleue doit quitter la maison pour un voyage d'affaires « de six semaines au moins¹¹⁰ », laissant toute la maison à la disposition de sa femme. Il lui donne les clés de toutes les pièces, même celle dont elle ne doit pas se servir :

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 colère.¹¹¹

Il n'en fallait pas moins pour piquer la curiosité de sa femme... Alors que ses amies lui rendent visite pour admirer toutes les richesses de la maison, la femme, qui a pourtant promis de respecter les consignes, n'a qu'une idée en tête : aller ouvrir le cabinet de l'appartement bas. C'est ainsi qu'elle « y descendit par un petit escalier dérobé, et avec tant de précipitation, qu'elle pensa se rompre le cou deux ou trois fois¹¹² ». « La tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter¹¹³ » et elle ouvre la porte du cabinet, y découvrant 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'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre).¹¹⁴

Son effroi lui fait échapper la clé, qui se tache de sang et reste souillée même après plusieurs lavages. C'est ici l'un des rares éléments merveilleux du conte : « la clef était Fée¹¹⁵ », le sang revient inlassablement pour marquer la faute de la femme. De cette façon, Barbe bleue, revenu de voyage beaucoup plus tôt que prévu, sait que sa femme a transgressé l'interdit et qu'elle ment en lui disant le contraire : « Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 151.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

auprès des Dames que vous y avez vues¹¹⁶ ». Il lui laisse tout de même quelques minutes pour faire ses dernières prières, et c'est tout le temps qui lui sera nécessaire pour qu'elle envoie sa sœur Anne guetter l'arrivée prochaine de leurs deux frères, dont la visite était prévue pour le jour même. Tout est bien qui finit bien puisqu'ils arrivent au moment précis où Barbe bleue allait trancher la tête de leur sœur ; ils le tuent et celle-ci peut conserver tous les biens et toutes les richesses de son défunt mari, qui « n'avait point d'héritiers¹¹⁷ ». Elle se remarie à « un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue¹¹⁸ ».

Le conte de « La Barbe bleue » débute, étonnamment, avec un mariage, alors que Propp fait de cette fonction la conclusion de tous les contes. Or, ce premier mariage fait partie de la situation initiale : de là découle toute l'action qui suit. Ainsi, l'action débute véritablement avec le méfait (la femme entre dans la pièce interdite) et se termine avec le deuxième mariage du conte, mais celui-ci est le bon ; le conte aurait pu se terminer avec le fameux « ils se marièrent, vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants » tellement les choses semblent rentrer dans l'ordre. Par ailleurs, les fonctions (notamment l'éloignement de Barbe bleue, l'interdiction d'entrer dans la pièce, la transgression de cet interdit, le secours des frères, le mariage final) et leur ordre d'apparition dans le conte le classent dans la catégorie des contes merveilleux, malgré le fait que les seuls éléments « merveilleux » soient la clé et la figure de l'Ogre ou du monstre en Barbe bleue lui-même. Or, ce n'est que parce que Perrault change la structure du conte, qu'il a entendu dans sa version orale :

Les versions orales des XIX^e et XX^e siècles comportent en effet des épisodes, qui existaient déjà au XVII^e siècle, mais que l'on ne retrouve pas chez Perrault. Dans certains, l'héroïne fait prévenir ses frères ou ses parents par un animal (un petit chien ou, plus souvent, une petite chienne) portant une lettre attachée au cou, ou bien un oiseau parlant. Dans quelques autres, la famille de l'héroïne, inquiète de la savoir mariée à un homme d'aussi mauvaise réputation, a prévu l'appel au secours et l'a dotée de cet animal secourable. Dans la *Barbe-Bleue* de Perrault, l'héroïne n'appelle pas ses frères au secours. Si elle compte sur leur arrivée, c'est que, dit-elle, « ils m'ont promis qu'ils me viendraient voir aujourd'hui ». Soucieux de rendre plus homogène un conte surtout dramatique, l'académicien l'a

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

débarrassé de ses épisodes féériques : il supprime donc l'animal intercesseur, qui constitue l'épine dorsale de l'histoire.¹¹⁹

Un intéressant mouvement du balancier se produit ici : Perrault, qui met par écrit un conte oral qu'il a vraisemblablement entendu, décide de supprimer des éléments qui ne lui plaisaient pas ou qui ne coïncidaient pas avec ses idées, mais ces mêmes éléments reviennent dans les versions orales subséquentes à la publication de « La Barbe bleue », en 1697.

Ensuite, « L'Oiseau d'Ourdi », des frères Grimm, présente une histoire semblable en plusieurs points à celle de Perrault. Un maître sorcier entraîne des femmes dans sa maison, mais doit partir en voyage :

« Voici les clefs de la maison, tu peux aller partout et tout regarder, mais tu ne peux pas entrer dans une chambre que l'on ouvre grâce à cette petite clef. Cela, je te l'interdis, sous peine de perdre la vie. » Il lui donna également un œuf et lui dit : « Conserve précieusement cet œuf pour moi et garde-le plutôt sur toi. S'il venait à se perdre, un grand malheur arriverait. » Elle prit les clefs et l'œuf et lui promit de respecter tout ce qu'il avait dit.¹²⁰

Cependant, dès qu'il est parti, elle visite toute la maison et ne peut s'empêcher d'entrer dans la chambre interdite car « la curiosité fut tenace¹²¹ ». Elle y découvre des cadavres et échappe l'œuf, qui se souille aussitôt et ne revient pas à la normale malgré plusieurs lavages. L'homme rentre à la maison et, évidemment, découvre son mensonge, puis tue son épouse. Il recourt au même stratagème avec les deux sœurs de cette femme ; seulement, la troisième pense à laisser l'œuf en sûreté alors qu'elle entre dans la chambre, y découvre ses deux sœurs, les ramène à la vie et parvient à tuer l'homme grâce à sa ruse.

Enfin, le conte andalou « La main noire » présente lui aussi des similitudes avec « La Barbe bleue ». Cette variante est la plus courte des trois, mais les éléments de base permettent de voir le lien qui l'unit aux deux autres. La prémisse du récit diffère : ici, un géant achète littéralement les trois filles d'un homme, les unes à la suite des autres. Il « ordonne aux trois

¹¹⁹ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁰ Fabienne Raphoz, *Les femmes de Barbe-Bleue. Une histoire de curieuses*, Genève, Metropolis, 1995, p. 41.

¹²¹ *Ibid.*

sœurs de manger une main noire¹²² », ce que les deux premières refusent de faire. Elles se débarrassent de la main noire en la jetant dans un puits, mais elle réapparaît à chaque fois sur la table, comme le sang réapparaît toujours sur la clé ou sur l'œuf pour montrer la faute de la femme : « elles sont donc battues à mort pour avoir désobéi¹²³ ». La troisième sœur, elle, cache la main sous ses vêtements et répond au géant que celle-ci est « dans le ventre¹²⁴ ». L'homme lui donne, en échange de son bon comportement, « toutes les clefs de la maison sans rien lui interdire¹²⁵ ». Elle trouve ainsi, dans l'une des chambres, ses deux sœurs et les autres victimes du géant « qu'elle ramène à la vie grâce à un flacon magique sur lequel il est écrit "Remède pour ressusciter les morts" ». Avant de partir, elle « enfonc[e] une aiguille dans la tête du géant¹²⁶ » et lui ainsi que sa maison disparaissent.

Les trois contes ne mettent pas l'accent sur les mêmes motifs, mais l'idée de la punition (la mort) qui sanctionne la désobéissance de la femme est centrale dans chacune des versions. Très schématiquement, les motifs du personnage de Barbe bleue, sa richesse, la pièce secrète, la clé qui en ouvre l'accès, la curiosité féminine, le secret, le mensonge, le sang, la « collection » de femmes et le meurtre peuvent être cernés dans le conte de Perrault, qui demeure notre référence. Comme nous le verrons plus loin, les auteurs qui réécrivent le conte reprennent un ou plusieurs de ces motifs et en laissent d'autres de côté ; la présence de ces motifs permet aux lecteurs d'associer l'hypertexte avec son hypotexte afin de voir clairement le lien entre la réécriture et le texte original.

1.3.1 Postérités du personnage

Sans faire un inventaire exhaustif de toutes les sources historiques et de toutes les parentés littéraires de « La Barbe bleue » (plusieurs l'ont déjà fait avec précision et minutie¹²⁷), il nous

¹²² *Ibid.*, p. 43.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹²⁷ Pensons, par exemple, aux travaux de Catherine Velay-Vallantin (*L'histoire des contes*, *op. cit.*, et « Barbe-bleue : le dit, l'écrit, le représenté », *Romantisme*, n° 78, 1992, p. 75-90), de Luciano Rossi (« Les visages de la Barbe bleue », *Fabula*, n° 54, 2013, p. 3-16), de Fabienne Raphoz (*Les femmes de*

paraît important d'en nommer quelques-unes, question de placer le conte dans un contexte littéraire et historique plus vaste. En partant du fait que

très schématiquement, le conte de Barbe-Bleue peut se réduire à l'histoire éternelle d'un homme et d'une femme. Seulement l'homme est un monstre et la femme une curieuse. Monstres et curieuses : ils sont légion dans l'histoire, les légendes, la mythologie, la Bible...¹²⁸

il est possible de voir dans un très grand nombre d'évènements, de personnages historiques, de contes et d'histoires une similarité avec le personnage de Barbe bleue. Si bien, en fait, que certains personnages, certaines légendes, sont confondus *a posteriori* avec celui de Perrault. Parmi les plus récurrents, notons Gilles de Rais, maréchal de France, qui a vécu de 1405 à 1440 et qui aurait tué une centaine de jeunes garçons et usé de magie noire. On qualifie souvent cet homme de « modèle » du conte de Charles Perrault. Michel Tournier propose d'ailleurs sa propre variation du mythe de Barbe bleue en s'inspirant de ce personnage dans *Gilles et Jeanne*, paru en 1983. Quoi qu'il en soit,

c'est d'abord à tous ses crimes que Gilles de Rais doit une si impressionnante postérité. Que ces crimes soient sortis de l'imagination de ses opposants et qu'ils aient été minutieusement inventés — avec force détails sanglants — pour le besoin des minutes ou qu'ils aient été réellement perpétrés, ce qui demeure, au-delà des cadavres des quelque cent quarante garçons, c'est la fascination de l'horreur.¹²⁹

C'est cette même « fascination de l'horreur » qui va faire de Conomor, un roi breton qui a vécu de 395 à 435, un autre archétype de Barbe bleue, mêlant ici « autant de fantastique, de merveilleux que de réel ». Rapidement résumé, le parallèle avec Barbe bleue se fait alors que Triphine, femme de Conomor, s'enfuit pour échapper à la mort, et qu'elle passe par le

caveau du château où sont enterrées les cinq précédentes femmes de Cômor. Quand elle passe devant les cercueils, les femmes apparaissent et lui donnent qui

Barbe-Bleue. Une histoire de curieuses, op. cit.) et d'Ute Heidmann (« La Barbe bleue palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée en réponse à Boileau », *Poétique*, n° 154, 2008, p. 161-182).

¹²⁸ Fabienne Raphoz, op. cit., p. 17.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 18.

le poison, qui la corde, qui la flamme, avec lesquels Cômor les a assassinées, pour l'aider dans sa fuite.¹³⁰

Évidemment, le motif des femmes assassinées rappelle directement celui de « La Barbe bleue », comme le caractère sanglant des meurtres en série de Gilles de Rais peut le faire, mais « l'intérêt réside une fois de plus dans la récupération commode d'un personnage fictif plus à même de réunir toutes les peurs¹³¹ ». Dès que le nom de Barbe bleue est « à ce point devenu autonome par rapport au conte lui-même [...] Cômor a pu lui être comparé, et, dans les récits des vieilles conteuses bretonnes, confondu avec lui¹³² ». Il en va de même pour Gilles de Rais qui *devient* Barbe bleue chez certains auteurs, qui est confondu avec le personnage de fiction ; un biographe de Gilles de Rais, l'abbé Eugène Bossard, fait ainsi porter « au seigneur sadique la fameuse barbe¹³³ », prouvant bien l'amalgame des deux personnages.

Les femmes du conte, qu'on soupçonne toutes d'avoir été curieuses comme la dernière, sont pour leur part apparentées à des figures bibliques ou mythiques la plupart du temps. Fabienne Raphoz signale Ève, mais aussi la femme de Loth, à qui Dieu interdit de se retourner pour ne pas voir la destruction de Sodome et Gomorrhe et qui est condamnée à mort :

Tout se passe comme si la première curiosité [celle d'Ève] était nécessaire au plan divin et donc soumise à une condamnation relative, alors que la seconde curiosité [celle de la femme de Loth], en impliquant le regard en arrière, c'est-à-dire aux origines, était doublement condamnable, absolue. En effet, la femme de Loth, en regardant en arrière, voit ce qu'Ève a découvert, mais cette fois sans l'innocence initiale.¹³⁴

Du côté de la mythologie, les curieuses sont Pandore et Psyché, principalement.

Plus globalement, « La Barbe bleue » a des correspondances avec plusieurs autres contes d'un peu partout dans le monde, mais aussi avec certaines chansons. Ainsi, « Paul Delarue a signalé, à la suite des musicologues, le rapprochement du conte de *Barbe-Bleue* avec une

¹³⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹³¹ *Ibid.*, p. 22.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 72.

¹³⁴ Fabienne Raphoz, *op. cit.*, p. 25.

ballade, *Renaud le Tueur de femmes*, connue dans une bonne partie de l'Europe¹³⁵ », ballade dans laquelle la dernière femme, « plus rusée et hardie que les autres¹³⁶ », se défait de son mari. Catherine Velay-Vallantin cible aussi *La Maumariée vengée par ses frères*, une chanson qui se décline en deux branches selon les régions françaises¹³⁷, mais qu'on retrouve aussi au Québec qui « n'en compte pas moins de quarante¹³⁸ » versions différentes ; ces parentés illustrent bien le mouvement et l'étendue que prennent les contes.

L'ouvrage de Fabienne Raphoz, comme nous l'avons mentionné en introduction, dresse un répertoire des « métamorphoses de Barbe-bleue », donc des contes ayant comme personnages « le mari cruel, la femme désobéissante » : on y retrouve une cinquantaine de contes provenant de plusieurs pays, que l'auteure divise selon qu'ils reprennent le motif du personnage de Barbe bleue, de ses femmes tuées, de la clé, etc. Elle présente un ensemble assez vaste de contes semblables à celui de Perrault, traitant des mêmes thématiques. Son relevé des formes que prend Barbe bleue à travers les littératures est éclairant : les différentes réécritures du conte reprennent certains motifs, certains traits du conte de Perrault, ou encore de ses variantes orales ou étrangères. Par exemple, il n'est jamais question du nombre de femmes que le personnage a eues dans la version de Perrault, mais le nombre sept revient dans certains contes présentés par Raphoz, expliquant les sept femmes de Féléor Barthélémy Rü dans *Les sangs* (et dans *Barbe-Bleue, espoir des femmes* de Dea Loher et *Comme un mensonge* d'Anne Luthaud, présentés en introduction). Cette étude montre, en outre, que les deux réécritures qui seront traitées ici s'inscrivent dans un corpus très vaste.

¹³⁵ Catherine Velay-Vallantin, *op. cit.*, p. 51.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ La version en langedocien, nommée *Romanse de Clotilde*, « ne présente que des épisodes proches du conte, en particulier le meurtre vengeur du mari tortionnaire par les frères, et la privation des motifs essentiels, ceux de la chambre interdite et des mobiles des assassinats », p. 51. La version en languedocien, quant à elle, « offre une imbrication très nette de ses épisodes avec ceux du conte », p. 51.

¹³⁸ *Ibid.*

1.3.2 Pistes d'analyse

Le conte a souvent été étudié par les folkloristes, justement pour y déceler les changements que Perrault y a apportés, mais aussi pour répertorier toutes les versions qui ont pu l'influencer ainsi que celles qui ont vu le jour par la suite. Les psychanalystes aussi ont été prolifiques, et les travaux de Bruno Bettelheim et de Jean-Pierre Mothe nous donneront une idée des motifs qui sont les plus étudiés : la sexualité et sa relation avec la violence, voire la mort. Dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, Bettelheim se propose de montrer que le conte de fées « ouvre de nouvelles dimensions à l'imagination de l'enfant que celui-ci serait incapable de découvrir seul¹³⁹ ». Il note que le thème du sang indélébile, qui est utilisé dans « La Barbe bleue »,

est très ancien. Partout où on le trouve, c'est le signe qu'un forfait, souvent un meurtre, a été commis. [...] La clé qui ouvre la porte de la chambre interdite évoque des associations avec l'organe sexuel mâle, particulièrement lors de la défloration, qui s'accompagne d'un saignement. Si tel est, parmi d'autres, le sens caché de l'histoire, on comprend que le sang ne puisse être lavé : la défloration est un acte irréversible.¹⁴⁰

Comme Marthe Robert le mentionne, le conte merveilleux, « pour l'essentiel, [...] décrit un passage — passage nécessaire, difficile, gêné par mille obstacles, précédé d'épreuves apparemment insurmontables, mais qui s'accomplit heureusement à la fin en dépit de tout¹⁴¹ », et c'est ce passage de jeune fille à femme que décrit le conte de « La Barbe bleue », sans aucun doute. Même si son interprétation nous paraît forcée, Bettelheim soutient qu'il

est facile d'imaginer ce qui se passa entre la femme et ses invités en l'absence de Barbe-Bleue : l'histoire dit nettement que tout le monde prit du bon temps. Le sang [...] sur la clé symbolise que les héroïnes ont eu des relations sexuelles. On comprendra donc le fantasme d'angoisse qui leur montre le cadavre des femmes qui ont été tuées en raison de leur infidélité.¹⁴²

¹³⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, p. 18.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 441-442.

¹⁴¹ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴² Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 442.

Selon Bettelheim, le conte de Perrault porte sur la tentation sexuelle et il « montre les aspects destructifs du sexe¹⁴³ ». Et qu'enseigne-t-il aux enfants ? Ce serait que « la découverte des secrets sexuels est si tentante que les adultes eux-mêmes n'hésitent pas à prendre les plus grands risques que l'on puisse imaginer¹⁴⁴ ». Qui plus est, nous dit Bettelheim, l'enfant comprend « à un niveau préconscient [...], d'après le sang indélébile sur la clé et d'autres détails, que la femme de Barbe-Bleue a commis un écart sexuel¹⁴⁵ ». Nous ne serions pas prêtes à dire que l'enfant comprend si facilement que la femme a commis un écart sexuel (il comprend sans doute qu'elle n'a pas respecté sa promesse, mais de là à dire qu'il y voit *d'emblée* l'écart sexuel nous semble un peu tiré par les cheveux), mais il reste que la présence de la sexualité dans le conte ne peut être niée. Jean Bellemin-Noël souligne d'ailleurs que pour Bettelheim, « la grande valeur des contes tient à ce qu'ils constituent un apprentissage de l'affectivité normale, sinon une réorientation des états prépathologiques¹⁴⁶ », ce qui le fait surinterpréter, peut-être, certains détails des contes ; il donne une explication aux moindres éléments pour montrer ce que chacun peut enseigner aux enfants. Jean-Pierre Mothe, lui, mentionne que « Bettelheim y voit une affaire de mari jaloux et une épouse faisant la noce avec ses invités dès que le mari a tourné le dos, mais on ne lit rien de tel dans le conte¹⁴⁷ ». Selon Mothe, Bettelheim « ne semble pas s'interroger sur la sexualité de la Barbe bleue, et pour lui la seule coupable, coupable sexuelle, est l'épouse, le mari n'est qu'un vengeur arrêté dans sa réaction cruelle par de bons soldats¹⁴⁸ ».

Mothe va ainsi plus en profondeur dans son analyse, qui part d'un détail tout à fait simple : pourquoi Barbe bleue ne se rase-t-il pas la barbe si elle lui nuit autant ? Il pose donc que le bleu de la barbe signifie l'impuissance du personnage¹⁴⁹, notamment parce que « les enfants

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 443.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 444.

¹⁴⁶ Jean Bellemin-Noël, *Les contes et leurs fantasmes*, Montréal, Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1994, p. 91.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Mothe, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 1999, p. 12.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Cette idée d'impuissance est aussi soulignée par Catherine Velay-Vallantin, qui parle d'une chanson s'apparentant au conte : « Ce thème de la jalousie du mari, motivée par le fait qu'un enfant naît pendant son absence, alors que son épouse était restée stérile pendant cinq ans, pose question : bien qu'il s'agisse

impubères, non sexués, sont voués au bleu ou au blanc, qui sont les deux couleurs de la Vierge. En langage populaire, le bleu exprime une perte, un manque, une castration¹⁵⁰ ». Ainsi, avance-t-il, « si la barbe est bleue, c'est que l'homme est peu viril, ou plus exactement : la barbe est là pour nous rappeler que le personnage a bien son sexe, mais qu'il en fait soit peu d'usage soit un usage négatif¹⁵¹ ». Mothe ajoute que l'impuissance de Barbe bleue l'amène à vouloir « une femme-alibi¹⁵² » pour ne pas éveiller de soupçons. Son analyse pointe donc non pas vers un mari qui tue ses femmes trop curieuses ou adultères, mais vers un mari qui, alors qu'il « semble inciter sa femme à prendre un amant comme le ferait un mari impuissant qui cherche à stabiliser son mariage en fermant les yeux sur une liaison qu'entretient une épouse qu'il ne peut satisfaire¹⁵³ », la

pousse à la faute pour l'avilir, faire chuter l'épouse et se donner le droit de la punir, la pseudo-justice, le contrat, l'alibi éducatif venant renforcer le plaisir. Il prostitue sa femme et on peut prévoir qu'il attend un revenu de son geste, non point un gain financier, mais un gain de jouissance.¹⁵⁴

Il souhaite donc ardemment garnir sa « collection » de femmes, y ajouter la pièce manquante. Selon Mothe, Barbe bleue a un fétiche pour les corps de femmes mortes :

Voilà donc un homme que le corps d'une jeune fille bien vivante laisse froid, mais qui collectionne des femmes chosifiées, réduites à l'état d'objets. On l'imagine facilement, s'enfermant dans le cabinet, pour des rêveries érotiques et solitaires, possédant enfin du regard et du toucher ces femmes dont l'immobilité permet une maîtrise parfaite. On reconnaît là les fantasmes d'un fétichisme quelque peu nécrophilique. Le risque d'être découvert enfermé dans le cabinet par son épouse pouvait à la rigueur augmenter le plaisir, mais le fétichiste ne partage pas son fétiche et ne tolère pas d'être surpris dans son secret.¹⁵⁵

d'un cliché folklorique, il est absent de toutes les versions orales connues du conte et de la chanson, ainsi que celles de Perrault et de Grimm. Cette grossesse ne peut manquer d'éveiller les soupçons du mari puisque les pratiques sexuelles de celui-ci indiquent implicitement son impuissance : mais tout ceci n'est que présomptions », *L'histoire des contes*, op. cit., p. 74.

¹⁵⁰ Jean-Pierre Mothe, op. cit., p. 14-15.

¹⁵¹ Ibid., p. 15.

¹⁵² Ibid., p. 16.

¹⁵³ Ibid., p. 17.

¹⁵⁴ Ibid., p. 32-33.

¹⁵⁵ Ibid., p. 35.

Nous pouvons alors nous demander pourquoi l'homme donne la clé à sa femme s'il ne veut pas être découvert... Il s'agit d'une interprétation parmi d'autres, mais celle-ci se rallie aux autres par l'accent qui est mis sur la sexualité inhérente au conte. Quoi qu'il en soit, il convient de garder ces analyses en tête lors de la lecture de nos deux œuvres au corpus. La sexualité est explicite dans *Les sangs*, mais plus dissimulée dans *La petite pièce en haut de l'escalier* (mais serait-ce ce qui se cache, justement, dans la pièce secrète ?). Les hommes ou les œuvres qui ont pu influencer Perrault dans sa « relecture » du conte ont assurément contribué à ce que les thèmes de la sexualité et de la curiosité qui y est reliée reviennent aussi souvent.

1.3.3 Les versions contemporaines et les reprises de « La Barbe bleue »

De tous les contes merveilleux, « La Barbe bleue » est sans doute l'un de ceux qui pousse le plus à la réécriture en raison de la multiplicité de ses motifs¹⁵⁶. Vu son caractère très violent, il a notamment été réécrit dans le genre policier¹⁵⁷, mais évidemment aussi d'un point de vue féministe ou féminin¹⁵⁸ : ce sont tout de même plusieurs femmes qui ont été tuées pour avoir été curieuses, femmes dont on ne sait rien, pas même le nom et dont on ne connaît pas la perspective. Il est souvent repris pour changer le cours des choses pour les femmes du personnage, mais aussi pour remplir les blancs du conte, pour répondre aux questions qui surgissent à la lecture du récit de Perrault :

Cet homme convoque une difficulté à l'imaginer (comment peut-on avoir la barbe bleue ? comment peut-on épouser un homme ayant la barbe bleue ?), une discordance de la vision et l'on ne peut se résoudre à l'épouser que par attrait pour son argent, son immense demeure (le fameux château de Barbe-Bleue) et peut-

¹⁵⁶ Plusieurs reprises du conte peuvent être identifiées, parfois par un (mince) motif, par exemple l'histoire d'amour d'une jeune fille avec un homme rejeté (*Hôtel Iris*, Yôko Ogawa), les meurtres de femmes (*Le crépuscule de Barbe-Bleue*, Claire Legendre) ; d'autres reprennent le schéma classique, par exemple le meurtrier en série (*Barbe bleue*, Isabelle Cauchy), la mère qui marie sa fille (*Barbe-Bleue*, Jean-Pierre Moreux et Patricia Giros).

¹⁵⁷ Une nouvelle parmi les *Comptines assassines* de Pierre Dubois et *Le retour de Barbe bleue* de Paul Guth, entre autres.

¹⁵⁸ Beaucoup de réécritures donnent la parole aux femmes, en font les narratrices ou leur ménagent une place importante. Parmi celles-ci : « Bluebeard's Egg » de Margaret Atwood, « The Bloody Chamber » d'Angela Carter, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules » de Pierrette Fleutiaux, *Barbe-Bleue, espoir des femmes* de Dea Loher, *Comme un mensonge* d'Anne Luthaud, *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb.

être aussi pour l'aventure, la tentation de l'étrange, qui attirent les femmes curieuses — curiosité qui ensuite les perd.¹⁵⁹

La curiosité de ces femmes est la même que celle des lecteurs qui veulent en savoir plus et des auteurs qui se proposent de livrer leur propre version du conte. De fait, même si on finit par savoir ce qui se cache derrière la porte du cabinet, on ignore tout des raisons qui poussent l'homme à infliger la mort à ses femmes ; on ne sait pas si le premier meurtre était prémédité, s'il a entraîné un désir de tuer. C'est donc que

la figure de Barbe-Bleue met en évidence l'éternelle tension entre le désir de savoir et son interdiction, mais aussi plus avant entre une curiosité assouvie (on découvre ce qu'il y a derrière la porte) et un désir qui demeure inassouvi (on ne sait pas plus que cette évidence du corps immolé, Barbe-Bleue continue de tuer sans explication ni progression).¹⁶⁰

Ainsi, c'est « ce lien entre désir de savoir, désir amoureux et désir de mort¹⁶¹ » qui est souvent au centre des réécritures du conte de Perrault. La femme veut savoir, *désire* savoir ce qui pousse le mari à interdire l'accès à une pièce de sa maison :

Car la force de tout secret réside avant tout dans le fait même qu'il y ait secret : dans l'angoisse et dans l'humiliation d'en être exclu et, corrélativement, dans le désir passionné d'y être, d'« en être » — d'être, comme on dit, *dans* le secret. Ce secret, la petite fille curieuse va donc vouloir le percer, non tant par curiosité que parce qu'il y va de rien de moins que sa propre place dans le monde : dehors, ou dedans. Alors : qu'est-il advenu de l'autre femme ? Qui était la première ? Quel est son secret ?¹⁶²

Plusieurs reprises misent sur cette volonté de la femme à connaître le secret de Barbe bleue qui, de son côté, participe à accentuer cette curiosité : « Barbe-Bleue attise une curiosité dont il sait bien qu'elle est essentielle dans la séduction qu'il exerce sur les femmes¹⁶³ ». « The Bloody Chamber » d'Angela Carter présente exactement cette « curiosité séductrice » : une

¹⁵⁹ Florence Fix, *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2014, p. 10.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶² Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996, p. 180.

¹⁶³ Florence Fix, *op. cit.*, p. 92-93.

jeune femme de dix-sept ans se marie à un homme, « rich as Croesus¹⁶⁴ », qui a été marié déjà plus d'une fois, et à ses côtés elle dit sentir « in [her]self a potentiality for corruption that took [her] breath away¹⁶⁵ ». Tout comme chez Perrault, l'homme part en voyage et remet les clés de tous les appartements à sa femme en lui interdisant d'utiliser « the key to my enfer¹⁶⁶ » et d'entrer dans son « private study [...] where I can go, sometimes, on those infrequent yet inevitable occasions when the yoke of marriage seems to weigh too heavily on my shoulders¹⁶⁷ » et où il peut « savour the rare pleasure of imagining myself wifeless¹⁶⁸ ». La suite de la nouvelle suit le scénario typique de « La Barbe bleue » : la femme entre, découvre les cadavres des anciennes femmes de son mari, échappe la clé qui se tache de sang et se fait coincer par son mari. Or, ici, ce ne sont pas ses deux frères qui viennent la sauver, mais bien sa mère :

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice. And my husband stood stock-still, as if she had been Medusa, the sword still raised over his head as in those clockwork tableaux of Bluebeard that you see in glass cases at fairs.¹⁶⁹

Si cette réécriture a l'avantage de mettre à l'avant-plan des femmes fortes¹⁷⁰ (c'est sa mère qui la sauve, pas des hommes), la jeune mariée a tout de même besoin de quelqu'un pour rester en vie : elle ne se défend pas elle-même. Pierrette Fleutiaux, dans « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », fait de Petit Pantalon Rouge (PPR, dans le texte), la femme de Barbe-Bleue, une femme en pleine possession de ses moyens. De fait, sa mère

lui enseigna à ne point craindre les sentiers gris de l'aube, ni les brouillards qui traînent au crépuscule d'étranges fantômes, ni le vent qui hurle d'affreuses folies,

¹⁶⁴ Angela Carter, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁷⁰ Cette version active aussi le motif de la castration : c'est le revolver du père que la mère utilise pour sauver sa fille des griffes de Barbe bleue. Ce dernier est paralysé à la vue de cette femme, d'ailleurs comparée à Méduse, traduisant bien l'importance de la puissance du féminin dans la réécriture de Carter.

ni la pluie si triste qu'elle décompose le cœur, ni les tempêtes qui parlent de la fin de toute chose.¹⁷¹

La mère, avec l'aide de la grand-mère, remet tous les outils¹⁷² à PPR pour qu'elle se débrouille et réussisse dans la vie, elles la préparent à toutes éventualités. Savant mélange des contes de « La Barbe bleue » et du « Petit chaperon rouge », la version de Fleutiaux ne comporte aucun mort, mais montre bien aux lecteurs « qu'il n'est point besoin d'un homme pour rendre des femmes heureuses¹⁷³ » et s'affaire ainsi à renverser les codes des contes de fées tels qu'ils ont toujours été : ici, pas de femme passive, en attente d'être sauvée par un prince. Au contraire, c'est elle qui est active et qui sauve toutes celles que Barbe-Bleue avait barricadées « dans ce sombre séjour où, avec une petite clé, il les enfermait¹⁷⁴ » lorsqu'il se transformait en monstre après ses voyages. C'est véritablement à un conte de « fée-ministes », tel que le définit Gauvin, que l'on a affaire ici, le conte reprenant des personnages connus et des situations typiques de conte de fées pour mieux les subvertir en les retournant ; l'auteure s'est donné une pleine liberté en réécrivant ces histoires de son point de vue de femme. Non seulement PPR est celle qui sauve les autres, mais, au contraire des contes de fées traditionnels et de leurs morales qui enseignent aux femmes à craindre les loups, Fleutiaux fait une part très grande au désir et à la sexualité féminine : les personnages féminins de son conte sortent des sentiers, s'avancent dans les bois et « joue[nt] avec le loup¹⁷⁵ ». Chez elle, « toutes les femmes du conte, jeunes ou vieilles, ont droit au désir et trouvent leur partenaire idéal.e¹⁷⁶ », toutes finissent par vivre et jouir pleinement.

En outre, et voilà qu'on se rapproche de notre propos, les reprises s'articulant autour de la curiosité mettent en scène, du même coup, le secret et le mensonge : si la femme veut tant savoir ce qui se cache dans la pièce interdite, c'est parce que l'homme lui cache ce qu'elle

¹⁷¹ Pierrette Fleutiaux, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », *op. cit.*, p. 93.

¹⁷² De façon figurée, mais aussi littéralement : les deux femmes donnent à PPR « la gomme-qui-colle-tout », un fouet et un long brandon pour l'aider à combattre le loup.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 110.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁶ Lori Saint-Martin, « Quatre femmes et un loup : le désir féminin dans "Le Petit chaperon rouge" et ses reprises contemporaines », in Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 117.

contient, la tient à l'écart d'un secret. En promettant de ne pas utiliser la clé pour visiter la fameuse pièce et en la visitant tout de même, les femmes mentent, et en disant ne pas avoir désobéi, elles mentent encore ; leur curiosité les amène, forcément, à mentir. D'emblée, le conte de Perrault met en scène des femmes curieuses et menteuses, mais ce mensonge féminin se trouve déplacé dans certaines réécritures : elles mentent toujours, mais pas à propos de la pièce ou de l'interdiction d'y pénétrer (il n'est parfois même pas question de pièce secrète, comme dans *Les sangs*).

En partant du même texte, les deux auteures que nous avons retenues proposent des versions très différentes ; ce qu'elles décident de conserver ou de supprimer du conte original leur permet d'aller dans des directions différentes. De fait, Fréchette élimine complètement les femmes mortes (pourtant centrales chez Perrault) de sa pièce de théâtre, se concentrant plutôt sur la pièce interdite en elle-même : pourquoi est-elle là, que contient-elle, pourquoi Henri veut-il la garder secrète, pourquoi Grâce veut-elle tant la découvrir, quelles sont les conséquences d'une telle curiosité, etc. Ces questionnements, latents chez Perrault, trouvent ici leur pleine raison d'être. C'est en excluant les meurtres du récit que Fréchette peut se concentrer sur la curiosité, l'interdit et sa transgression ; elle nous permet de mieux comprendre les raisons qui poussent la femme à ouvrir la porte du cabinet, de suivre sa progression vers la découverte du secret de son mari. Wilhelmy, au contraire, supprime la pièce interdite et fait de la mort des femmes le motif principal de son roman : c'est parce qu'elles sont tuées et qu'elles laissent derrière elles leurs écrits que l'histoire existe. Le personnage de Féléor Barthélémy Rü incarne l'Ogre par excellence, il est un avatar de Barbe bleue. Le fait d'axer son récit sur le meurtre de sept femmes permet, en outre, à Wilhelmy de déployer une idée antithétique : l'homme tue les femmes qu'il aime parce qu'il a besoin d'elles pour devenir celui qu'il veut être. Cette proposition est rendue possible grâce au travail narratif que fait Wilhelmy ; la narration non fiable qu'elle met en place participe elle aussi du mensonge, comme nous le verrons.

Enfin, comme nos œuvres à l'étude, énormément de réécritures de « La Barbe bleue » se concentrent sur les femmes, montrant bien la volonté de les inscrire dans la tradition. Qui plus est, cette tendance à laisser de côté ou à diminuer le rôle de Barbe bleue prouve bien que le personnage est devenu un mythe :

Avec le mythe littéraire, la trame du récit de départ n'est pas nécessairement recyclée, et l'adaptation va parfois porter sur un de ses éléments, ou sur un personnage qui n'est pas nécessairement l'un des protagonistes originaux. Dans le mythe littéraire dont il est question ici, Barbe-Bleue lui-même peut disparaître au bénéfice de sa victime, sans nom dans l'original et nommée différemment dans les adaptations (ce qui accentue d'autant plus son « adaptabilité »).¹⁷⁷

Or, autant dans le conte original que dans nos deux réécritures, la parole des personnages féminins est mise en doute : elles mentent ou sont traitées de menteuses. Toutefois, ici, la parole leur est donnée véritablement, ce sont elles qui racontent l'histoire pour la majeure partie du roman et de la pièce. Mais pourquoi les faire parler si c'est pour les faire mentir ?

¹⁷⁷ Brigitte Le Juez, *loc. cit.*, p. 490.

CHAPITRE II

CE QUI SE CACHE DANS LA PIÈCE (DE THÉÂTRE)

« C'est ce que t'as toujours voulu au fond, être une princesse dans sa tour, protégée du monde¹⁷⁸ », affirme Anne, la sœur de Grâce, lorsqu'elle apprend son mariage au riche Henri, dans *La petite pièce en haut de l'escalier*. Si Anne pense que de devenir une princesse est l'objectif visé par sa sœur, de nombreuses auteures, elles, veulent rétablir l'image de la femme et, au contraire, la sortir de ce rôle de princesse passive. En reprenant des classiques de littérature jeunesse, elles la rendent active, forte, indépendante et, surtout, lui donnent une voix. Dans les reprises du conte « La Barbe bleue », cette volonté de donner la parole aux femmes tenues au silence est manifeste, mais elle s'accompagne souvent du mensonge, d'un doute quant à la véracité de la parole féminine.

Le présent chapitre portera sur la pièce de théâtre *La petite pièce en haut de l'escalier* de Carole Fréchette, texte qui reprend, comme nous le verrons, divers éléments du conte de Perrault. Après avoir résumé et présenté la pièce et ses composantes, nous pourrions analyser la place qu'y occupent à la fois la curiosité, le secret et le mensonge, tant dans les paroles féminine et masculine que dans le texte lui-même. Nous verrons par ailleurs que le mensonge teinte les relations interpersonnelles présentes dans la pièce et qu'une sorte de filiation du mensonge se dessine de génération en génération. Enfin, nous verrons les effets que le mensonge a sur le lecteur, mais aussi comment Grâce, le personnage principal, s'en sert pour s'affranchir de ses proches.

¹⁷⁸ Carole Fréchette, *La petite pièce en haut de l'escalier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2008, p. 10. Les références de cette pièce seront désormais données à même le texte.

2.1 Présentation et résumé de *La petite pièce en haut de l'escalier*

La petite pièce en haut de l'escalier, publiée et jouée en 2008, figure parmi la quinzaine de pièces de théâtre écrites par Carole Fréchette. On y raconte l'histoire de Grâce et d'Henri, nouvellement mariés. Grâce est la quatrième femme d'Henri — il a déjà été marié « trois fois » (p. 13) —, mais contrairement à ce qui se passe dans notre conte de référence, il n'est pas question ici de femmes mortes ou assassinées ; Henri a simplement arrêté de les aimer, dit-il. Le lien avec le conte est toutefois établi dès le début de la pièce puisque la maison comporte une pièce interdite à l'épouse. Lorsque Grâce questionne son mari sur la pièce secrète pour la première fois, il répond en s'inspirant du conte : elle est pleine des « corps de mes ex que j'ai assassinés » (p. 15), dit-il. Et plus loin, il évoque encore « La Barbe bleue » :

GRÂCE. Si je... si j'entrais par mégarde dans la pièce en haut de l'escalier ?

HENRI. Par mégarde ?

GRÂCE. Disons que je m'appuie sur la porte et la porte s'ouvre et je tombe de l'autre côté.

HENRI. Je prendrais un grand couteau et je te tuerais. (p. 27)

Henri s'identifie au personnage, en blaguant, mais il s'en dissocie plus tard : « Moi, je suis pas le monstre du conte » (p. 58). D'autres éléments sont tout à fait fidèles. Le fameux « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » (p. 61) est reproduit textuellement ; il s'agit de la seule citation du conte dans la pièce de Fréchette. Comme chez Perrault, l'homme part en voyage d'affaires et c'est à ce moment que la femme ne peut s'empêcher d'aller voir ce qui se cache dans la petite pièce. Carole Fréchette a donc choisi quelques fonctions du conte (l'éloignement, l'interdiction, la transgression, surtout) et les a transposés au théâtre, procédant du même coup à une transtylisation, une extension et une expansion, selon la terminologie de Genette : elle a transposé au théâtre des moments précis du conte et y a ajouté des détails et des descriptions, y a introduit des nouveaux personnages et des situations inédites. La principale différence dans l'enchaînement des fonctions est qu'il n'y a pas de mariage final, mariage qui conclut tout conte, selon Propp. Fréchette choisit de faire du mariage de rêve le début de son récit, qui se termine plutôt par une amorce de séparation. Enfin, et selon les termes de Lise Gauvin, Fréchette utilise les procédés de l'adaptation et du déplacement. De fait, elle part d'un matériau qu'elle ne détruit pas complètement ; elle utilise les bases du conte de Charles Perrault pour écrire sa pièce, elle l'adapte donc à un nouveau propos sans effacer tout ce que l'écrivain avait

proposé. Toutefois, elle déplace le conte en en changeant le point de vue : ici, c'est sur la femme que l'histoire se concentre, c'est même elle qui en est la « narratrice ».

La majeure partie de la pièce se concentre sur le projet de Grâce d'entrer dans le lieu interdit, sur ce qu'elle y voit et sur les mensonges qu'elle raconte pour éviter qu'Henri et les autres sachent qu'elle a découvert le secret de son mari. Et son secret, quel est-il ? Un homme souffrant, ensanglanté, étendu sur le plancher de la fameuse pièce. Grâce essaie de le sauver, mais Henri revient de voyage plus tôt que prévu et apprend qu'elle a trahi sa promesse. Plus clément que le mari du conte, il lui donne la possibilité de recommencer à zéro, de rejouer la scène, en quelque sorte :

HENRI. Écoute-moi, Grâce. Je vais prendre le champagne dans le frigo et les roses que j'avais apportées pour toi. Je vais sortir, je vais traverser le jardin, marcher dans la rue, et puis...

GRÂCE. Tu vas partir.

HENRI. Et puis je vais revenir, je vais ouvrir la porte et je vais t'appeler. Je vais crier : Grâce, je suis là ! Où es-tu, Grâce ? Et alors, ça dépend de toi.

GRÂCE. De moi ?

HENRI. Ou bien tu cries : Je suis dans mon bain, Henri ! Et je monte jusqu'à la salle de bain et je te raconte l'attente à l'aéroport, le vol annulé, mon désir de toi, ma course jusqu'ici, on rit, on s'embrasse, je regarde tes yeux bleu ciel et le voile au fond que j'ai envie de percer et je te prends, et après...

[...]

GRÂCE. Et après ?

HENRI. Après, tu t'approches plus jamais de l'escalier dérobé, du couloir, tu parles plus jamais de la petite pièce, de ce qu'il y a ou de ce qu'il y a pas à l'intérieur.

[...]

HENRI. Ou bien tu réponds pas. Je te cherche partout, dans le grand salon, le petit salon, dans notre chambre, dans la salle de bain. Et je demande à Jenny : Avez-vous vu ma femme, et elle me répond : Madame Grâce est partie. (p. 59-60)

Grâce choisit de retourner dans la pièce puisque, dit-elle, « c'était plus fort que moi. Comme si, depuis toujours, je devais entrer dans cette petite pièce » (p. 72). Dans la dernière scène du texte, elle quitte la pièce, quasi triomphante, « *tenant sur son dos un homme ensanglanté* » (p. 73) et on voit les réactions médusées des autres personnages face à cette sortie.

2.1.1 Les personnages

Les personnages sont presque tous présentés dès les premières pages de la pièce. De fait, le lecteur apprend rapidement que « dans la tête de Grâce, il y a Jocelyne, sa mère » (p. 5), que « dans la tête de Grâce, il y a aussi Anne, sa sœur » (p. 6) et que « dans la tête de Grâce, il y a aussi Henri, son nouveau mari » (p. 7). C'est donc à travers le regard de Grâce qu'on rencontre les autres personnages et que l'histoire évolue. Les autres personnages qui prennent part à l'action sont Jenny, la bonne, et l'homme qui se cache dans la pièce interdite, seuls personnages à être extérieurs à Grâce. Ainsi, ce qui frappe d'emblée, c'est que les personnages principaux sont *dans la tête* de Grâce, que les jugements et les réflexions des autres ont envahi ses pensées. C'est Jocelyne qui est le plus souvent présente dans les réflexions de Grâce, c'est elle qui lui « parle » le plus, qui lui donne le plus d'ordres. Grâce vit sous le joug de sa mère, elle est constamment confrontée à ses critiques et rappelée à l'ordre ; Jocelyne joue le rôle de la conscience de Grâce, littéralement.

2.1.2 La « narration » de Grâce

Les trois répétitions, dès le tout début de la pièce, du syntagme « dans la tête de Grâce, il y a [...] », nous permettent de postuler que Grâce est en quelque sorte la « narratrice » de la pièce : c'est à travers elle et ses souvenirs que nous avons accès à l'histoire. La fable, dont « l'indétermination spatiale et temporelle [...] ne permet pas de suivre le déroulement de l'action qui [...] se développe sous forme d'une monologue intérieur¹⁷⁹ », nous est donc racontée par l'intermédiaire de Grâce : nous sommes dans sa tête, nous vivons l'action de la pièce à partir de sa perspective. Il n'y a pas, habituellement, de narrateurs dans une pièce de théâtre, mais le théâtre des femmes dès les années 1980¹⁸⁰ a proposé de nouvelles façons de

¹⁷⁹ Merita Shkempi, *Du théâtre à l'anti-théâtre : analyses d'œuvres dramatiques de Normand Chaurette, Carole Fréchette et Larry Tremblay*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2013, p. 237.

¹⁸⁰ La pièce à l'étude date de 2008, mais elle s'inscrit parfaitement dans cette tendance, de même que toute l'œuvre de Carole Fréchette, par ailleurs. Pour plus de détails, voir, entre autres, Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 215-247. Ce chapitre permet de voir quels motifs sont récurrents dans l'écriture de Fréchette, entre autres l'écriture en fragment, le langage et le morcellement du corps, l'incommunicabilité et le désir d'en arriver au dialogue.

raconter une histoire sur scène. Si l'on retient souvent l'importance du monologue dans le nouveau théâtre des femmes des années 1970, notamment avec *La nef des sorcières* (1976) et *Les fées ont soif* (1978), le théâtre des années 1980 « s'ouvre sur la volonté de revenir à une théâtralité plus conventionnelle¹⁸¹ », sans toutefois mettre complètement de côté le monologue. Ce faisant, « l'écriture dramatique opère un important déplacement, de l'épique à l'intime, renonçant à l'Histoire pour céder la parole à un Sujet singulier¹⁸² », pour se centrer sur l'intime, la vie privée, sur *un* humain et non pas sur l'Humain. Les auteures misent sur l'affirmation de soi des personnages et la prise de parole féminine y est primordiale : Lucie Robert donne, entre autres, les exemples de Francine Tougas, dans *Histoires de fantômes* (1985), présentant « une femme qui prend enfin la parole “pour toutes les fois où [elle] a eu peur”¹⁸³ », et d'Anne Legault, dans *La visite des sauvages* (1986), centrée sur le personnage de Viviane, qui veut elle aussi parler : « J'ai passé vingt ans à me demander qu'on me raconte, c'est assez. Je veux voir, entendre, sentir, toucher. Et savoir¹⁸⁴ ». Les pièces « traditionnelles » où s'enchaînent les dialogues ont contribué à

cacher la vérité profonde du personnage, dont on ne pouvait finalement trouver trace de l'intériorité que dans le sous-texte, avant que de laisser place, au fil du temps, à l'expression monologuée où le personnage livre sans fard ses pensées secrètes.¹⁸⁵

C'est par la narration que les auteures dramatiques peuvent mettre en scène des récits personnels et que la voix de ces personnages peut se faire « entendre » du lecteur/spectateur : « la narrativité [...] permet la confiance authentique, non pervertie par le rapport à l'Autre¹⁸⁶ ». On a ainsi accès à ce qui semble bien être la *vraie* parole des personnages puisque ce sont eux qui la prononcent ; on peut « voir » l'intériorité des personnages.

¹⁸¹ Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, op. cit., p. 63

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁸⁵ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, op. cit., p. 9.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

Le fait que nous ayons ainsi droit à l'intériorité de Grâce, à sa voix, va par ailleurs à l'inverse de la logique narrative du conte qui, raconté par un narrateur omniscient, ne laisse pas de place à l'intériorité des personnages : nous ne connaissons l'histoire que par les mots d'un narrateur externe dont nous ne savons rien. Les contes de fées ne permettent pas d'entrer dans la tête des personnages, ne donnent rien à voir de leur personnalité ou de leurs pensées. Cette intériorité est surtout caractéristique du roman : « le roman moderne est un texte narratif qui nous donne accès à l'intériorité des consciences sans qu'elles l'aient voulu [...] et sans que l'on nous dise comment cette opération miraculeuse est possible¹⁸⁷ ». Chez Fréchette, l'intériorité transparaît dans le texte théâtral. Lucie Robert indique que

cette nouvelle narrativité met donc en scène un personnage qui absorbe le monde. Rien n'illustre mieux cette structure que les pièces de Carole Fréchette où Marie, Élisabeth et Simon Labrosse s'imbibent littéralement des récits d'autrui, avalant les bruits de la Cité, pour se maintenir en vie.¹⁸⁸

Il en va de même pour Grâce qui *incorpore* les discours de sa mère, de sa sœur et d'Henri, jusqu'à les intérioriser à certains moments. Par les retours en arrière fréquents dans le texte, il devient difficile de discerner qui a dit quoi en premier, et qui le répète par la suite :

ANNE. Vingt-huit, soixante-quatre, c'est pareil. Un château avec dix chambres d'amis. Combien de fois ça arrive que dix amis débarquent chez vous en même temps ?

GRÂCE. Peu importe, si ça arrive, elles sont là. C'est comme le cerveau humain.

ANNE. Quoi ?

GRÂCE. Inutilisé à quatre-vingt-dix pour cent, et pourtant... (p. 9)

GRÂCE. Mais pourquoi dix chambres d'amis ? Ça doit pas arriver souvent que dix amis débarquent chez vous en même temps.

HENRI. Non, mais si ça arrive, elles sont là.

GRÂCE. En attendant, qu'est-ce que tu fais de tes dix chambres d'amis ?

[...]

HENRI. Rien. Elles sont là, c'est tout. C'est comme le cerveau humain.

GRÂCE. Quoi ?

HENRI. Inutilisé à quatre-vingt-dix pour cent. [...] (p. 11)

¹⁸⁷ Belinda Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 13.

¹⁸⁸ Lucie Robert, *op. cit.*, p. 79.

Ce simple exemple montre bien que Grâce reprend les paroles des autres, les absorbe et les répète comme si elles lui appartenaient lorsque l'occasion se présente. Quand on entend Grâce parler, on pense que ce sont ses idées, mais on se rend compte rapidement que ce sont les mots des autres, surtout d'Henri. Elle redit ce qu'il lui a expliqué, comme si elle n'était pas capable de penser, de raisonner par elle-même. Elle donne aussi l'impression de devoir s'en remettre à lui pour expliquer sa nouvelle vie à sa famille, laissant croire qu'elle n'est pas tout à fait à l'aise, ou tout à fait d'accord, avec son choix : elle ne s'explique pas que sa maison ait autant de pièces, elle doit répéter la réponse d'Henri, qu'elle reprend mot pour mot, pour se convaincre, pour convaincre sa sœur, qu'elle a pris la bonne décision.

Elle absorbe tellement les paroles des autres qu'elle doit par ailleurs confronter sa voix à celles des autres *même* dans sa tête, où elle pourrait pourtant avoir toute la place et penser ce qu'elle veut :

GRÂCE. Je pousse la porte, je glisse une jambe à l'intérieur, l'autre jambe. [...] Je reste là. Tais-toi, Grâce. Écoute. J'écoute. [...] Tais-toi. Écoute. Qu'est-ce que j'entends ? [...] Fais attention, me dit ma mère, tu pourrais voir des choses. Voir quoi ? [...] Va-t'en, me dit ma mère, me dit ma sœur. Non, pas ma sœur. Ma sœur dirait vas-y, arrête d'avoir peur, Grâce, regarde les choses en face. Quelles choses ? [...] Sauve-toi, Grâce, me dit ma mère, me dit le monde entier, sauve-toi vite. Je reste là. (p. 22-23)

Cette présence, pire, cette prégnance des autres dans l'esprit de Grâce est significative : non seulement elle n'a pas les réponses aux questions de sa sœur sur ce qu'elle vit, mais elle n'est pas même maîtresse de ses propres pensées. Sa nouvelle maison, la justification de ses choix, ses pensées, tout se dérobe à elle pour la laisser, au fond, seule, vulnérable, sans personne à qui se confier, sans personne pour l'aider. La présence des autres dans sa vie est si prenante que lorsque Grâce raconte certaines parties de l'histoire, elle parle d'emblée d'elle-même à la troisième personne, comme si elle n'était pas *en elle*, tellement désespérée qu'elle en est désincarnée :

GRÂCE. Dans une maison immense, il y a, quelque part, un escalier dérobé./En haut de cet escalier, il y a un couloir étroit./Au bout du couloir étroit, il y a une porte close./Devant la porte close, il y a une jeune femme, Grâce, qui regarde, comme hypnotisée. (p. 5)

Cet extrait est repris à plusieurs occasions au cours de la pièce, Grâce se présentant toujours comme si elle était extérieure à son propre corps, comme si elle se voyait à la manière d'un narrateur omniscient :

GRÂCE. Dans le couloir étroit, il y a Grâce qui regarde la porte fermée, regarde le couloir, l'escalier./Dans la tête de Grâce, il y a les silhouettes de ses frères qui n'existent pas, et le bruit de l'eau, l'eau qui coule dans la salle de bain bleu océan./L'eau douce où elle pourrait se couler, fermer les yeux, oublier./Le temps passe./Et Grâce reste là./Sans bouger. (p. 63)

Or, à la dernière reprise de ce même extrait, Grâce finit par se nommer au « je » :

GRÂCE. Dans le couloir étroit, il y a Grâce qui tient le téléphone dans sa main./Sur les épaules de Grâce, il y a le souvenir des bras de sa sœur, son étreinte solide./Sur ses joues, l'empreinte de ses baisers rapides, son parfum de l'autre bout du monde. [...]/GRÂCE. Je regarde la porte fermée. (p. 67)

Elle ne regarde plus la porte fermée, c'est *je* qui le fait, *je* prend parole et agit par et pour elle-même. Bien sûr, Grâce utilise le pronom « je » ailleurs dans la pièce, essentiellement lorsqu'elle « dialogue » avec ses proches, mais jamais lors de ces extraits où elle se décrit de l'extérieur, où elle est « omnisciente ». Fait significatif, cette prise de parole au « je » coïncide avec sa décision de retourner dans la pièce et de ne pas jouer le jeu que lui propose Henri. Elle peut choisir, enfin, de faire ce qu'elle veut : ce ne sont pas les choix de sa mère ou de son mari, mais son choix à elle que de retourner voir l'homme. En agissant ainsi, elle devient elle-même, elle *s'incarne* véritablement et complètement. Nous voyons bien ici la notion d'agentivité à l'œuvre, une notion philosophique qui est souvent reprise dans les études féministes anglo-américaines et de plus en plus dans les études francophones. Elle désigne « la puissance d'agir que nous pouvons tirer de notre dépendance fondamentale à l'Autre, au langage ; c'est aussi la résistance que produit nécessairement le pouvoir¹⁸⁹ ». Du point de vue des théories féministes, le concept d'agentivité est évidemment fondateur puisqu'il affirme la capacité, pour les femmes, de faire des choix individuels et celle d'agir selon leur propre gré. En outre, ce concept d'agentivité féminine est « inextricable from the theme of voice. What was at issue was how to discern when women are speaking in their own voices and doing what they really want to

¹⁸⁹ Charlotte Nordmann, « Lexique », in Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 275.

do¹⁹⁰ ». Dans la fiction, le concept permet de montrer comment un personnage féminin prend ses propres décisions, prend la parole pour dénoncer ou dire quelque chose qui la concerne directement. En regardant « les initiatives, les démarches qui mènent à une (ré)appropriation de son pouvoir, dans la mesure où le personnage réussit à sortir des contraintes qui lui sont imposées¹⁹¹ », il est possible de voir la part d'agentivité de ces personnages. Dans la pièce de Fréchette, Grâce fait preuve d'une agentivité double, par sa voix et par son action. De fait, elle se pose en sujet lorsqu'elle se nomme au « je », mais aussi quand elle choisit de retourner dans la pièce au lieu d'embrasser la solution proposée par Henri ; sa parole et ses gestes concordent et affirment haut et fort sa subjectivité. Nous pourrions voir plus loin que le mensonge, notamment, participe à l'affranchissement de Grâce.

2.1.3 La structure de la pièce

La structure de la pièce est nécessairement teintée par cette narration particulière et cette incursion dans les pensées de Grâce : *La petite pièce en haut de l'escalier* ne présente pas un récit dans un ordre chronologique. La forme du texte peut laisser croire à un ordre logique par l'enchaînement sans rupture des dialogues, or on comprend rapidement que l'ordre de ceux-ci est souvent altéré. De fait,

tout comme la composition de nombreuses pièces québécoises des dernières années, celle des textes de Carole Fréchette fait appel au fragment, à des formes non linéaires relevant de la brisure et du discontinu.¹⁹²

Les changements de temporalité ne sont pas visibles à l'œil puisque le texte est imprimé en continu, mais les fragments sont bel et bien présents dans les dialogues. Autrement dit, ce n'est pas dans la forme que la brisure se présente, mais bien dans le fond. Au moins une autre pièce de Fréchette procède de la même façon puisque « même si elle ne se divise pas en scènes et en tableaux, *Baby blues* se présente également comme un texte non linéaire, discontinu qu'il est

¹⁹⁰ Diana T. Meyers, « Philosophical feminism », *Encyclopedia Britannica*, [en ligne] <http://www.britannica.com/topic/philosophical-feminism> (page consultée le 28 mars 2016).

¹⁹¹ Élyse Bourassa-Girard, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 58.

¹⁹² Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, *op. cit.*, p. 218.

dans l'agencement de ses discours¹⁹³ ». Dans le cas qui nous occupe, l'action commence vraisemblablement lorsqu'on croise la toute première didascalie du texte : « *Grâce avance dans le couloir* » (p. 12). Tout ce qui est dit avant est de l'ordre du souvenir : Grâce « rejoue » dans sa tête des conversations qu'elle a eues avec des membres de sa famille. La première didascalie nous plonge dans le présent de la pièce, même si les dialogues qui suivent sont souvent de l'ordre de la réitération de conversations passées. Le texte est ainsi rempli de ruptures, c'est-à-dire que, de prise de parole en prise de parole, le lecteur se retrouve dans des chronologies différentes :

Grâce avance dans le couloir.

JOCELYNE. Appelle-moi, Grâce. On va aller dans les magasins acheter un fauteuil pour le boudoir anglais. J'en ai vu un magnifique, l'autre jour. Qu'est-ce que tu fais, Grâce ?

GRÂCE. Je m'approche de la porte. J'ai le droit. C'est ma maison.

JOCELYNE. Qu'est-ce qu'il t'a dit avant de partir ?

GRÂCE. Laisse-moi tranquille, maman.

JOCELYNE. Qu'est-ce qu'il t'a dit ?

GRÂCE. Déploie tes ailes.

HENRI. Déploie tes ailes, mon amour. Prends toute la place.

JOCELYNE. Alors pourquoi tu restes là ?

HENRI. Va dans le jardin, va te baigner dans la piscine. Invente un décor pour la salle d'eau du rez-de-chaussée. Ou bien appelle tes amis, organise une fête. Appelle ta mère.

JOCELYNE. Il a dit : Appelle ta mère.

GRÂCE. Je sais, je sais.

JOCELYNE. Il y en a tellement qui voudraient être à ta place. Moi-même, je... c'est pas que j'ai pas été heureuse. Tu le sais comme j'ai été heureuse avec ton père, mais, tu comprends, c'est pas la même chose. Un bonheur de bungalow...

GRÂCE. Tais-toi, maman.

HENRI. Déploie tes ailes, mon amour.

JOCELYNE. T'as un mari extraordinaire.

ANNE. Qui te dit que c'est pas un pervers, un batteur de femme, un violent ?
(p. 12)

Pour simplifier, comprenons bien que Grâce est seule à ce moment, donc que Jocelyne, Henri et Anne ne sont pas physiquement là, mais qu'ils sont *dans sa tête*, qu'ils se répondent l'un l'autre dans l'imaginaire de Grâce. Il en sera de même pour une bonne partie de la pièce ; nous avons accès à l'histoire par les conversations que Grâce se rappelle et par celles, fictives,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 219.

qu'elle imagine avoir avec les autres personnages. Par exemple, alors que Grâce tente d'entrer pour la première fois dans la pièce secrète, sa mère lui « parle » :

JOCELYNE. T'as tout, Grâce. Tout ce qu'une jeune femme peut vouloir. Alors pourquoi tu veux entrer là ?

GRÂCE. Je sais pas.

JOCELYNE. Qu'est-ce que tu fais, Grâce ?

GRÂCE. Je tourne la poignée.

JOCELYNE. T'as promis, Grâce.

GRÂCE. J'ai promis de ne pas entrer. Mais ouvrir, c'est pas la même chose.

JOCELYNE. Grâce...

GRÂCE. Juste une minute, une petite minute.

JOCELYNE. Arrête-toi-là, je t'en prie.

Grâce pousse légèrement la porte et glisse sa tête à l'intérieur.

GRÂCE. Je glisse ma tête à l'intérieur, et le haut de mon corps. Il fait noir. Ça sent quelque chose. Est-ce qu'il y a un commutateur quelque part ? Je glisse mon bras sur le mur. Pas de commutateur. Qu'est-ce que ça sent ? L'humidité ? L'éther ?

JOCELYNE. Grâce, ferme la porte, vite.

GRÂCE. Je dis oui, oui, tout de suite. Je reste là, sans bouger, la tête dans la petite pièce. J'entends quelque chose, qu'est-ce que c'est ? Une respiration ? (p. 17-18)

Grâce est seule, elle peut entrer dans la pièce sans que personne le sache, mais sa mère est tout de même *là* pour lui demander de ne pas le faire. Ce motif se répète constamment au cours de la pièce, si bien que nous sommes toujours à la fois dans le présent de l'action (Grâce tourne la poignée, met sa tête dans la pièce) et dans le passé (les paroles que Jocelyne a déjà prononcées) ou alors dans l'imaginaire (Grâce s' imagine ce que sa mère dirait si elle la voyait). Le temps de la pièce est donc toujours incertain et l'action est continuellement entrecoupée d'analepses où l'on a accès à des conversations passées. Ces retours dans le temps cessent à partir de la page 34, pratiquement au milieu de la pièce ; dès lors, toute l'action et tous les dialogues se produisent dans le présent (ou dans la tête de Grâce qui s' imagine ce que dirait sa mère en la voyant agir).

On se situe véritablement dans le présent lorsque Grâce nomme à voix haute les gestes qu'elle pose, comme le ferait un narrateur en parlant d'un personnage de roman, par exemple. Grâce annonce ce qu'elle fait, parfois dans de longs passages narrés, comme aux pages 34 à 37 et aux pages 67 à 73, où il n'y a qu'elle, ou presque, qui parle et qui se fait la narratrice des événements. Elle agit de même dans les moments où elle « entend » sa mère et qu'elle ne lui

répond pas : elle raconte plutôt en détail ce qu'elle est en train de faire. D'ailleurs, ces dialogues de sourds sont communs dans « ces pièces très narratives [qui] supportent généralement une réflexion sur le langage et ses ratés, l'incommunicabilité étant mise en évidence par les monologues des personnages qui ne parviennent pas à dialoguer¹⁹⁴ ». De fait, la présence de fragments et de superpositions de monologues ne permet pas le dialogue : « c'est sous forme de fragments, d'anecdotes, d'historiettes ou de récits croisés — autrement dit par le nécessaire recours à la narrativité — que la relation à l'Autre cherche à s'instaurer¹⁹⁵ », relation qui, nécessairement, achoppe sur l'absence de *réel* dialogue. On sent davantage, dans ces pièces, une volonté de *se dire* que de dire à autrui. Et « ce recours à la narrativité se solde par un échec de la communication, le récit de Soi ne trouvant aucun destinataire¹⁹⁶ » autre que le lecteur/spectateur. Même s'il s'inscrit dans cette tendance, le théâtre de Fréchette propose autre chose :

Le récit semble en effet occuper une fonction particulière chez elle, originale, peu fréquente jusqu'à maintenant dans le théâtre québécois : il devient parfois objet d'échange et objet de construction, et il n'est plus seulement synonyme d'exposition de faits passés et d'incommunicabilité. Si les personnages ne parviennent pas toujours à dialoguer, ils réussissent davantage à se comprendre et à se révéler à l'autre par l'entremise du récit [...].¹⁹⁷

De fait, l'incommunicabilité fait partie du récit, mais ce manque de dialogue entre les personnages est aussi ce qui pousse Grâce à s'écouter elle-même. Elle entend sa mère lui dire quoi faire, mais elle préfère agir selon ses envies et ses convictions, et c'est ainsi qu'elle se révèle aux autres personnages à la fin de la pièce ; la vraie Grâce, celle qui est allée au bout de son idée et de son intuition, se montre enfin. Par ailleurs, le surgissement de la parole de Grâce, sa prise de parole au « je », fait suite à son acharnement à entrer dans la pièce et à découvrir le secret de son mari ; ici, le récit est réellement objet de construction de soi pour Grâce. La simultanéité de la voix de Grâce et de ses actions est parlante : la parole et l'acte coïncident, elle raconte son histoire en même temps qu'elle l'invente et l'assume. Son agentivité double tranche d'autant plus avec le conte que, dans celui-là, non seulement la femme ne parle pas,

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 227.

¹⁹⁵ Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, *op. cit.*, p. 227.

mais elle n'est pas racontée dans son intériorité ; on ne connaît rien d'elle et de ses ambitions. Elle défie l'autorité de Barbe bleue en descendant voir ce qu'il cache dans la pièce et elle cherche ensuite le salut auprès de lui, car elle ne veut pas être punie. Grâce, elle, défie l'autorité, se fait offrir le pardon par Henri qui veut que cette histoire soit oubliée, mais elle le refuse parce qu'elle en a la possibilité, et surtout parce qu'elle s'entête à sortir de cette position dans laquelle elle n'est pas tout à fait elle-même. Plus forte, plus réfléchie, elle cherche à se prendre en mains. C'est par la complémentarité de sa prise de parole et de ses actes que Grâce peut devenir réellement celle qu'elle aspire à être.

2.2 La curiosité et le secret

Plusieurs réécritures du conte de « La Barbe bleue » misent sur la curiosité comme ressort dramatique et la pièce de Fréchette ne fait pas exception. C'est ici le principal moteur du texte : comme il donne accès aux véritables pensées de Grâce, on peut voir que sa curiosité prend toute la place. À la curiosité répond son autre versant : l'interdit. C'est donc à partir de cette paire que se déploie le secret et, par la bande, le mensonge. Grâce, à qui est interdit l'accès à la pièce secrète de son mari, va essayer d'y entrer en cachette des autres, même en cachette de ceux qui se « trouvent » dans sa tête : elle leur dit qu'elle n'entrera pas dans la pièce d'Henri, puisqu'elle le lui a promis, mais elle le fait tout de même.

C'est parce qu'il y a un secret que Grâce est curieuse. Comme « le paradoxe du secret — cela est bien connu — est ainsi qu'il faut signifier que quelque chose ne doit (ne peut) être dit. Il faut indiquer qu'il y a un secret¹⁹⁸ », il est difficile, voire impossible, de ne pas être tenté de le connaître. Il faut nécessairement

dévoiler l'existence du secret sans forcément en révéler la teneur pour que le secret perdure. Pour exister aux yeux des autres, le secret doit s'afficher ; mais il n'est dès lors plus tout à fait secret : paradoxe absolu qui consiste à *montrer qu'on cache*.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Dominique Rabaté, « Le secret et la modernité », *Modernités*, n° 14, 2001, p. 20-21.

¹⁹⁹ Arielle Meyer, *Le spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 43.

Il faut montrer qu'on cache, et ceux à qui on le montre sont désormais intéressés par ce qui est caché... C'est précisément ainsi que naît leur curiosité. En sachant qu'on est tenu à l'écart de quelque chose, on veut, inévitablement, changer de camp et entrer dans le secret, comme on entre dans une pièce :

Pour signifier qu'il y a du celé, du caché, le secret doit nécessairement prendre la forme d'un triangle [...]. Ce triangle s'organise entre un détenteur, un dépositaire et un tiers exclu. Le secret est donc l'objet d'un dire possible qui ne doit (ne peut) pas être dit à tous. Le secret secrète ainsi un découpage entre ceux qui sont dans le secret et ceux qui sont maintenus en dehors.²⁰⁰

Chez Fréchette, Grâce est la seule curieuse et c'est ce qui la démarque des autres ; elle est, aussi, le seul tiers exclu du secret. C'est bien évidemment Henri qui le détient, et sans qu'aucun personnage ne semble être au courant de celui-ci, nous pouvons voir Jocelyne et Jenny comme les dépositaires de ce secret, à certains égards. En effet, Jocelyne se targue d'avoir vécu avant sa fille et, donc, de tout savoir de sa vie et de sa relation avec Henri. Elle dit savoir ce que Grâce a vu dans la pièce parce qu'elle aussi a déjà fouillé dans les secrets de quelqu'un ; elle est celle qui *sait* tout, et donc peut-être aussi cela. Sans connaître le détail du secret, la mère aussi, comme Henri, veut éviter que sa fille le connaisse. Quant à elle, Jenny, la bonne, est au fait de l'existence d'un secret et, même sans en connaître la teneur, préfère le tenir celé, par amour pour Henri. En gardant Grâce à l'écart, et en se rapprochant d'Henri dans ce triangle, elle a plus de chances d'arriver à prendre la place de Grâce, comme elle rêve de le faire.

Revenons au conte de Perrault. Dans « La Barbe bleue », ce sont les épouses, également, qui sont tenues à l'écart, qui sont maintenues en dehors du secret ; c'est d'ailleurs autour de cette exclusion que se déploie le ressort dramatique du récit. Elles veulent toutes faire partie du secret, elles sont donc prêtes à transgresser l'interdit imposé par leur mari pour être de celles qui savent. La dernière femme est tellement curieuse qu'elle ne peut s'empêcher d'aller visiter la pièce interdite même si, à ce moment-là, elle est l'hôtesse d'une fête à sa maison. La curiosité est si forte qu'elle s'en brise presque le cou en descendant les escaliers ; c'est littéralement un

²⁰⁰ Dominique Rabaté, *loc. cit.*, p. 21.

désir irrésistible de connaître le plus rapidement possible le secret de son mari²⁰¹. Barbe bleue allume la curiosité de ses femmes et il en fait de même pour le lecteur :

Le monstre attise une curiosité, un intérêt auxquels pourtant *in fine* il résiste en ne changeant pas, en ne confiant pas les raisons de ses actes mais en les poursuivant comme si de rien n'était : on conviendra que la confrontation est décevante, pour une femme amoureuse comme pour un lecteur curieux. La femme dans le cabinet interdit comme le *lector in fabula* se trouvent placés face à un objet qui ne se modifie pas quand on le regarde : il reste bleu et il reste criminel.²⁰²

Le secret attise la curiosité. Mais ce secret, une fois découvert, n'explique pas grand-chose, si bien que la curiosité demeure : qui sont ces femmes mortes ? pourquoi ont-elles été tuées ? Florence Fix en arrive à la conclusion que

le mythe de Barbe-Bleue est davantage un récit de la curiosité que du secret : dans certaines réécritures, il n'y a même pas de secret (Barbe-Bleue n'a tué personne, il est seulement victime d'une rumeur, ou bien les femmes sont mortes par accident ou sont parties avec un autre sans laisser d'adresse). Qu'importe : le désir de savoir est là, la fièvre d'ouvrir les portes, de se servir des clés, de regarder.²⁰³

Chez Carole Fréchette, Henri n'a tué personne, mais il y a bel et bien un secret, et c'est la curiosité qu'il entraîne qui motive Grâce tout au long de la pièce. Lorsqu'elle s'enquiert de savoir ce que contient la pièce, Henri lui intime l'ordre de ne plus poser de questions :

GRÂCE. Qu'est-ce qu'il y a dans la petite pièce ?
HENRI. Un débarras.
GRÂCE. Est-ce qu'on va voir ?
HENRI. Non.
GRÂCE. Tu m'as dit que tu me faisais tout visiter.
HENRI. C'est vrai, j'ai dit ça. Mais cette pièce-là...
GRÂCE. Qu'est-ce qu'elle a ?
HENRI. Rien. J'aimerais mieux que tu y ailles pas, c'est tout.
GRÂCE. Pourquoi ?
HENRI. Parce que... c'est plein de cadavres.
GRÂCE. Arrête.
HENRI. Les corps de mes ex que j'ai assassinées.

²⁰¹ Le parallèle avec le désir amoureux et sexuel est facile à faire ; on ressent chez la femme la même excitation, la même fébrilité de découvrir ce qui se cache dans le cabinet que de connaître les plaisirs charnels.

²⁰² Florence Fix, *op. cit.*, p. 9.

²⁰³ *Ibid.*, p. 22.

GRÂCE. Très drôle. Viens. On va voir !
 HENRI. REDESCENDS, JE TE DIS !
 GRÂCE. Fâche-toi pas. J'arrive.
 HENRI. Qu'est-ce que ça peut te faire, un débarras, en haut d'un escalier ?
 GRÂCE. Rien, ça me fait rien [...]. (p. 14-15)

Si elle est d'emblée curieuse de vérifier le contenu du « débarras », l'insistance d'Henri à vouloir lui cacher la vérité la pousse encore plus à entreprendre des démarches afin d'y accéder. Non seulement son insistance, en fait, mais la violence avec laquelle il lui répond. Grâce le trouve « très drôle » lorsqu'il blague à propos du contenu de la pièce, mais elle change d'idée rapidement en constatant l'emportement que provoquent ses questions ; Henri lui crie de redescendre, comme s'il avait réellement peur qu'elle entre dans la pièce et qu'elle découvre ce qu'il lui cache. Conséquemment, son désir de savoir/de voir est exacerbé par les menaces proférées par Henri :

GRÂCE. Qu'est-ce que tu ferais si...
 HENRI. Si... ?
 GRÂCE. Si je... si j'entrais par mégarde dans la pièce en haut de l'escalier ?
 HENRI. Par mégarde ?
 GRÂCE. Disons que je m'appuie sur la porte et la porte s'ouvre et je tombe de l'autre côté.
 HENRI. Je prendrais un grand couteau et je te tuerais.
 GRÂCE. Arrête de faire des blagues, je demande pour vrai.
 HENRI. Tu t'appuieras pas sur la porte et tu tomberas pas *par mégarde*. Tu vas même pas monter l'escalier. T'as aucun besoin d'aller dans ce coin-là de la maison. (p. 27)

L'attitude d'Henri est bien évidemment discutable. Il veut lui montrer toute la maison puisque, dit-il, « c'est ta maison maintenant » (p. 7-11), mais sous certaines conditions... elle n'ira pas voir ce que contient la pièce, elle ne « v[a] même pas monter l'escalier ». Il ne comprend pas l'entêtement de Grâce : « Pourquoi tu voudrais aller là ? La maison est pas assez grande ? [...] Une pièce sur vingt-huit, tu trouves ça trop ? » (p. 15). Ce ne serait qu'un débarras, une pièce tout à fait banale, mais elle semble beaucoup plus importante pour lui. Grâce ne doit en aucun cas s'en approcher. Il s'affaire tellement à l'empêcher d'y entrer qu'il est clair, pour Grâce, que ce qu'elle pourrait y découvrir changerait la vision qu'elle a de lui, voire sa relation avec lui. Ce qui pourrait changer aussi, c'est la perception qu'Henri a de Grâce : ne pourrait-on pas imaginer qu'il n'y ait rien de bien compromettant dans cette pièce, mais qu'il veuille seulement la « tester », mettre à l'épreuve sa loyauté ? Si elle y entre, il sait qu'elle ne tient pas parole et

qu'elle est insoumise, voire qu'elle ne « mérite » pas la vie qu'il lui offre ; il veut tellement qu'elle réussisse le « défi » qu'il lui propose une deuxième chance, mais elle préfère sa liberté. Cette seconde chance constitue une autre différence avec le conte de Perrault : si, dans les deux cas, il y a une interdiction et une femme qui la brave, la conséquence qui suit n'est pas similaire. Chez Perrault, l'homme veut punir la femme qui l'a trahi, mais chez Fréchette, l'homme lui offre la possibilité de revenir en arrière au lieu d'être punie, comme pour « prouver » que Grâce n'a rien vu dans la pièce : on oublie tout et on recommence à zéro. Cette possibilité entraîne évidemment une guerre discursive entre les deux époux puisque ni l'un ni l'autre ne veut concéder la victoire : Henri continue de dire que la pièce est vide et Grâce continue de poser des questions sur l'homme blessé qu'elle y a vu et persiste à faire la lumière là-dessus.

Grâce veut voir, donc, et plus tard, elle veut comprendre ce qu'elle a vu : c'est effectivement sa curiosité qui la mène, et qui nous entraîne dans l'action de la pièce. Cette quête de vérité a vraiment une fonction dramatique dans la pièce, tout comme dans le conte de Perrault où on

oscille entre confirmation de l'évidence (Barbe-Bleue a tué) et surprise (Barbe-Bleue est tué), produisant un rythme essentiellement heurté, composé sur des accélérations et des ralentissements, des fébrilités et des lenteurs qui sont constitutifs du plaisir qu'il procure à la lecture.²⁰⁴

Chez Fréchette, l'attention est mise dès le début (et même, dès le titre) sur cette pièce interdite, sur cette « porte close, [devant laquelle] il y a une jeune femme, Grâce, qui regarde, comme hypnotisée » (p. 5). Le lecteur sait d'emblée que Grâce voudra l'ouvrir, cette porte, regarder à l'intérieur, découvrir son contenu sans se faire pincer ; cet attrait pour la pièce interdite donne le ton au récit et produit une mise en abyme intéressante : on découvre la pièce de la maison en même temps que la pièce de théâtre. Le mystère entourant le contenu de la pièce est original chez Carole Fréchette puisque chez Perrault, il n'y pas de doute, ce sont bel et bien les corps des épouses de Barbe bleue qui s'y trouvent ; encore une fois, le titre est révélateur et montre bien que l'accent est mis sur deux choses complètement différentes : la pièce, dans notre cas, et l'homme, dans le conte. Plus encore, la découverte de l'homme blessé puis la mise en accusation de Grâce nous tiennent en haleine. Elle nous a été présentée comme une menteuse

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 135.

dès le début de la pièce, et le coup de grâce arrive quand Henri allume la lumière pour montrer une salle vide, sans homme, comme nous le verrons un peu plus loin. À l'instar de Grâce, le lecteur est curieux et veut connaître le fond de l'histoire : qui dit vrai ? Grâce ? Henri ? Le secret qui s'articule autour des différents personnages et la curiosité qui y est rattachée participent de l'action puisque « le secret est bel et bien un ressort dramatique essentiel, ressort qui s'exporte dans le roman, et qui devient, en tant que pourvoyeur d'illusion, un formidable carburant narratif²⁰⁵ ». La pièce de Fréchette nous montre très clairement que ce ressort dramatique peut s'exporter tout autant dans le roman qu'au théâtre : c'est cette tension entre secret et dévoilement qui provoque les actions des personnages et qui est à la base de la majorité des dialogues. Par ailleurs, la présence du secret dans une fiction diffère selon ce que décide d'en faire l'auteur. Comme nous l'avons déjà mentionné,

le monde du secret est donc un monde divisé entre ceux qui sont *dans* le secret et ceux qui sont *hors* du secret. La frontière entre les deux groupes est celle de la dissimulation, l'activité des détenteurs du secret. Pourtant, si l'on est créateur d'un monde — et le dramaturge comme le romancier se crée un monde —, on pourrait offrir un monde sans division du savoir, sans secret. Cette situation d'égalité du savoir, qui se présente parfois, se divise cependant en deux. Dans un premier cas de figure, tous les personnages savent tout. Dans un second, tous les personnages sont également privés d'un élément de savoir important. [...] Dans un troisième modèle de distribution du savoir — et c'est le cas le plus fréquent dans le théâtre classique —, il y a une inégalité dans le partage du savoir. C'est-à-dire que certains personnages gardent un secret, et ce secret, cette inégalité du savoir, fournit l'énergie de beaucoup d'intrigues.²⁰⁶

Cette frontière entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ce déséquilibre dans le savoir, sont bel et bien représentés dans la pièce à l'étude : Henri sait, les autres personnages ne savent pas, ni même le lecteur. Grâce se retrouve donc au seuil de cette frontière, au seuil de la fiction selon les mots de Richard Pedot. Celui-ci définit les seuils de la fiction comme étant « le terrain d'enjeux importants, parce qu'ils sont des lieux/moments critiques au sens fort²⁰⁷ », par exemple, dit-il, le moment de la naissance, de la mort, le passage à l'adolescence, etc. Il ajoute à ces exemples une autre image, celle du seuil,

²⁰⁵ Arielle Meyer, *op. cit.*, p. 46.

²⁰⁶ John D. Lyons, « Découverte, dissimulation, discernement », *Sigila*, n° 20, 2007, p. 92.

²⁰⁷ Richard Pedot, *Le seuil de la fiction. Essai sur le secret*, Paris, Michel Houdiard, 2010, p. 57.

celle d'ouvrir sur un secret ou, symétriquement, de nous en séparer. La porte donnant sur la chambre interdite dans « Barbe-Bleue » est un exemple classique de cette disposition où l'intérêt pour le monde situé de l'autre côté du seuil est le moteur premier du conte.²⁰⁸

Fréchette reprend ainsi un autre élément du conte de Perrault en faisant de cet intérêt, voire de cette obsession pour « l'autre côté », un élément central de sa pièce ; toute sa trame narrative et dramatique tourne autour de cette pièce, du monde qu'elle contient et du seuil à traverser.

La transgression de l'interdit est un élément tout aussi essentiel. De fait, avant que Grâce n'entre dans la pièce, il y a de longs passages, narrés par elle-même, où elle décrit sa progression vers l'entrée de la chambre interdite. À la manière d'un ralenti au cinéma, on assiste, geste par geste, à sa parjure : « Je pousse la porte, je glisse une jambe à l'intérieur, l'autre jambe. Je referme la porte tout doucement. Je suis entrée. Je l'ai fait » (p. 22). L'accent est véritablement mis sur la transgression, qui nous est décrite de façon très détaillée par la protagoniste. Chaque geste compte, chaque mouvement contribue à sa trahison. L'interdit, prononcé de façon très claire par Henri, est un morceau important de l'économie de la pièce : Grâce sait qu'elle n'a pas le droit de faire ce qu'elle fait, elle « convainc » même sa mère/sa conscience que ce qu'elle fait est correct et elle doit, par la suite, justifier ce qu'elle a fait à Jenny, qui la surveillait, et à Henri, qui découvre ses mensonges. Comme la femme de Barbe bleue qui retarde le moment de redonner la clé tachée de sang à son mari, Grâce ne veut pas sortir de la pièce et se montrer à Henri :

Dans la petite pièce, Grâce est collée à la porte.

GRÂCE. Dis-le, Jenny. Madame Grâce est partie dans les magasins chercher...

HENRI. Tout à l'heure quand j'ai appelé, vous l'avez trouvée dans la serre, c'est bien ça ?

JENNY. C'est-à-dire que...

GRÂCE. Je t'en supplie, Jenny. Madame Grâce est partie dans les magasins...

HENRI. Regardez-moi, Jenny.

GRÂCE. Dis-le, Jenny.

HENRI. Elle est pas... elle est pas... ?

(Jenny ne dit rien.)

Ah non ! Non, non, non. Dites-moi que je me trompe, Jenny. Dites-moi qu'elle est dans la piscine, ou bien qu'elle est sortie avec sa mère, partie dans les magasins...

²⁰⁸ *Ibid.*

[...]

HENRI. [...] Grâce ?

GRÂCE. Il m'appelle. Je devrais ouvrir, lui expliquer, me jeter dans ses bras, l'étourdir avec des phrases, des rires, des yeux doux, des baisers sur les joues, mais je cherche.

HENRI. Grâce, je sais que t'es là.

GRÂCE. Je cherche avec mes doigts tout autour de la porte. Qu'est-ce que je cherche ?

HENRI. Sors de là, Grâce. (p. 41-44)

Si la femme de Barbe bleue ne se cache pas de son mari lorsqu'il revient, Grâce, elle, ne veut pas sortir de la pièce, comme si elle y était plus en sécurité. Pourtant, son mari n'a tué personne, elle n'a pas à le craindre ; c'est peut-être davantage la présence de Jenny qu'elle appréhende. De fait, Jenny sait que Grâce est allée à quelques reprises dans la pièce et qu'elle lui demande de mentir à Henri. Même avant qu'Henri revienne, c'est de Jenny que Grâce a le plus « peur » : elle lui donne un bracelet, des boucles d'oreille et une bague pour acheter son silence. Elle espère que ses cadeaux dissuaderont Jenny de la dénoncer. Ce personnage, absent du conte, enrichit la réécriture : elle est celle qui ne veut pas mentir. En fait, elle est prête à mentir seulement si c'est dans son intérêt, si elle peut, de cette façon, éloigner Grâce d'Henri pour devenir son épouse, pour que cette maison soit enfin sa maison. C'est donc surtout par crainte que Jenny la contredise que Grâce refuse de sortir ; en restant dans la pièce, elle se « protège » encore quelques minutes. Lorsque, finalement, Grâce sort de sa cachette et qu'elle affronte son mari, elle opte pour le mensonge pour s'en sauver : « Attends. Je voulais pas entrer là. Je voulais appeler ma mère, je voulais aller dans les magasins, je voulais, mais je restais devant la porte, c'était plus fort que moi » (p. 58). À la lecture de la pièce, on comprend plutôt que c'est Jocelyne qui voulait que Grâce l'appelle pour aller dans les magasins, pas Grâce, qui désirait plutôt tourner la poignée, ouvrir la porte, glisser sa tête à l'intérieur... En allant au bout de son idée, elle a finalement su ce que lui cachait son mari, même si elle ignore toujours qui est cet homme blessé et pourquoi Henri refuse qu'elle le découvre. Elle doit toutefois mentir pour atténuer les répercussions, elle doit trafiquer sa version des faits (de toute façon, sa mère dira qu'elle devait l'appeler pour qu'elles aillent magasiner, ce qui n'est pas faux...). En disant qu'elle ne voulait pas réellement y entrer, elle espère sans doute une bonne réaction de son mari. Souvenons-nous qu'elle tâte le terrain avant le départ d'Henri pour connaître sa réaction

s'il lui arrivait d'y entrer « par mégarde » ; elle ne veut pas finir ses jours comme les femmes de Barbe bleue, dont Henri a rappelé le sort.

2.3 Le mensonge

Bien sûr, qui dit secret dit souvent — mais pas toujours — mensonge. Cacher quelque chose à quelqu'un, par exemple, n'équivaut pas toujours à lui mentir. Si personne ne sait qu'il y a secret et qu'il n'en est jamais question, il n'y a pas nécessairement de mensonge : le détenteur du secret n'en parle pas, il ne fait que garder le silence sur ce qu'il veut celer. Il y a mensonge lorsque, justement, le détenteur du secret doit parler :

Arnaud Lévy rappelle l'étymologie du terme « secret », issu de *secretus*, participe passé du verbe *secerno*, « séparer, mettre à part ». Il analyse ensuite la structure sémantique du mot et dégage ce que l'on nommerait en sémantique trois sèmes : « le savoir, la dissimulation de ce savoir, la relation à l'autre qui s'organise à partir du refus de communication du savoir ». Les modalités du camouflage adoptent trois formes possibles : « le non-dit, le silence en réponse à une question, le mensonge ».²⁰⁹

Le mensonge est donc l'une des trois formes que prend le camouflage et n'advient pas systématiquement lorsqu'il y a un secret. Si on est porté à les rapprocher, c'est que « leurs effets respectifs — occulter la vérité — semblent similaires²¹⁰ ». Toutefois, nous rappelle Arielle Meyer,

le secret et le mensonge ne sont pas simplement des notions interchangeables et il y a fort à parier qu'elles ne désignent pas le même type de réalité. Il suffit déjà d'examiner l'extension sémantique de l'un et l'autre pour se convaincre d'un certain déséquilibre. Le secret ne possède pas de verbe pour désigner l'action qui le produit : le terme — et en cela réside sans doute une partie de la complexité de la notion dont résulte le flou théorique qui l'entoure — définit donc à la fois le processus et son résultat. [...] Le mensonge quant à lui possède toutes les distinctions lexicales nécessaires à sa compréhension : « mentir » qualifie l'acte effectué, le « mensonge » son aboutissement. C'est donc en gardant toujours à

²⁰⁹ Sophie Duval, « Approfondir le secret : cryptophilie et ironie dans *À la recherche du temps perdu* », *Modernités*, n° 14, 2001, p. 116.

²¹⁰ Arielle Meyer, *op. cit.*, p. 31.

l'esprit cette distinction que l'on peut évaluer les rapports du secret et du mensonge : leur point de rencontre se situe dans la dynamique qui les meut [...].²¹¹

Dans le cas qui nous occupe, on retrouve à la fois le secret et le mensonge, et les deux sont facilement identifiables. De prime abord, il importe de dire que tout le monde ment à un moment ou à un autre de la pièce. Grâce est celle qui ment le plus, par contre, et surtout celle qui est traitée de menteuse et d'hypocrite par les autres personnages. Mais à qui ment-elle ? À Henri, évidemment, puisqu'elle brise sa promesse et qu'elle tente ensuite de s'en sortir en amoindrissant son geste. À Jenny, aussi, lorsqu'elle ne veut pas que celle-ci s'aperçoive qu'elle entre dans le cabinet. C'est néanmoins à sa mère que Grâce ment le plus, notamment lorsqu'elle prépare son intrusion dans la chambre interdite. En fait, c'est à elle-même qu'elle ment puisque tout ce temps-là, Jocelyne est dans sa tête : elle se ment pour se convaincre qu'elle fait la bonne chose, peut-être pour se donner le courage d'ouvrir la porte, pour ne pas reculer malgré les protestations de sa conscience. Plus encore, elle ment pour la faire taire, cette conscience, pour faire taire Jocelyne qui lui dit de reculer, de ne pas entrer, de ne pas trahir son mari :

Grâce se dirige vers l'escalier.

JOCELYNE. Grâce, où est-ce que tu vas comme ça ?

GRÂCE. Nulle part. je vais nulle part.

JOCELYNE. Pourquoi tu montes le petit escalier ? Pourquoi t'as pris une lampe de poche ?

GRÂCE. Pour rien.

JOCELYNE. Pourquoi tu tournes la poignée, Grâce ?

GRÂCE. Laisse-moi. (p. 21)

Elle veut être laissée tranquille, mais sa mère est toujours là pour essayer de la ramener dans le « bon » chemin : en lui mentant, Grâce veut se libérer et accéder ainsi à une sorte de jardin secret, un endroit où elle seule pourrait se retrouver²¹². Si elle ment à Jocelyne/sa conscience,

²¹¹ *Ibid.*, p. 31-32.

²¹² En même temps, Henri suggère que cette pièce est sa pièce à lui, entièrement à lui. Il explique qu'un homme (mais nous comprenons par là qu'il parle de lui-même) fait construire une maison avec « une pièce, au bout d'un couloir, en haut d'un escalier dérobé » (p. 57), une pièce sans fenêtre ni meubles. Il dit que l'homme « sait seulement qu'il lui faut cette petite pièce-là, comme si c'était elle qui allait tenir tous les morceaux ensemble » (p. 57). Cette pièce est importante pour l'homme, même si on ne sait pas ce qu'il y fait : « on sait une seule chose, l'idée que quelqu'un puisse entrer là le fait trembler et lui donne envie de tuer, d'égorger de ses mains sa jeune femme qu'il aime tant. C'est tout ce qu'on sait » (p. 58). Ainsi, en insistant pour entrer dans cette pièce, Grâce envahit le jardin secret de son mari ; elle accède à son jardin secret à elle en violant celui d'Henri, en lui refusant une « chambre à soi ».

celle-là ne va plus la déranger autant, et Grâce pourra faire ce qu'elle veut sans craindre d'être sermonnée. En ne lui admettant pas qu'elle est en train d'enfreindre les « lois » de son mari, Grâce se dit que sa mère ne la bombardera pas de questions et ne lui fera pas de commentaires. C'est en faisant comme si elle était la fille parfaite, probablement comme Jocelyne se l' imagine, qu'elle réussit à se départir tranquillement de ses jugements. Le mensonge, finalement, lui permet d'accéder à une autonomie qu'elle ne peut pas avoir autrement. Dans son cas, mentir équivaut à être vraie envers elle-même et nous ramène à l'idée de l'agentivité proposée plus tôt ; elle est vraie lorsqu'elle ne joue pas le rôle que ses proches voudraient qu'elle joue. Grâce devient agente de sa propre vie lorsqu'elle est menteuse aux yeux des autres, mais c'est précisément ce qui lui donne son authenticité, en même temps. Ironiquement, c'est par le mensonge qu'elle accède à sa vérité, vérité qu'elle pourra affirmer en abandonnant tout mensonge, y compris le marché qu'Henri lui propose. Elle ment au départ, mais elle finit par dire la vérité — peut-être au prix de sa vie, sûrement, en tout cas, au prix de son mariage.

2.3.1 Les femmes sont menteuses

Grâce nous donne accès à ce que pourrait être l'intériorité de la « femme de Barbe bleue », mais elle le fait en mentant constamment. Une des questions qui sous-tend notre mémoire est donc celle-ci : pourquoi faire parler des femmes qui n'avaient pas de voix dans le récit d'origine si elles ne nous disent pas la vérité dans les réécritures ? Dans la pièce, on demande à Grâce « Dis-moi la vérité » (p. 17), « Qu'est-ce que t'inventes, encore ? » (p. 30), « Qu'est-ce qui est arrivé, pour vrai ? » (p. 62) ; on lui dit « Je te crois pas » (p.17), « Il sait pas que tu peux être menteuse et hypocrite » (p. 21), « [...] j'ai pas envie de te voir imiter le bonheur » (p. 21), « moi je t'ai vue mentir et trahir » (p. 48) et que « Ou bien les choses sont vraies, ou bien elles sont pas vraies » (p. 62) ; on comprend que « Jamais on peut penser qu'elle peut trahir, qu'elle peut mentir » (p. 43), que « tout ce temps-là elle ment, elle ment à pleine bouche ! » (p. 43) ; on l'accuse de faire semblant (p. 48-49). De même, quand Henri téléphone à Grâce et qu'elle est dans la pièce secrète, mais qu'elle lui ment, le lecteur *connaît* la vérité, il sait pertinemment que Grâce est menteuse :

*Grâce ouvre la porte, se glisse à l'extérieur, referme soigneusement la porte.
[...]*

JENNY. Il est là, au bout du fil.

GRÂCE. Ah bon ?

(Jenny tend un téléphone à Grâce.)

Allô.

HENRI. Tu répondais pas ?

GRÂCE. Non, je... j'avais éteint pour... prendre mon bain. J'ai oublié de le rallumer.

HENRI. Elle en a mis du temps à te trouver, Jenny.

GRÂCE. Oui, je... j'étais dans la serre.

HENRI. Dans la serre ? Pourquoi ?

GRÂCE. Je... cherchais quelque chose. Un bracelet en or, tu sais, celui que j'aime tant. Je l'ai trouvé en dessous des rosiers japonais. Il a dû glisser la dernière fois que j'y suis allée. Mais toi, tu voulais me dire quelque chose ? (p. 23-24)

Le lecteur sait que Grâce n'était pas dans la serre, qu'elle n'a pas pris son bain, qu'elle n'a pas perdu son bracelet... Il la voit aussi mentir à sa mère/conscience depuis le début. Conséquemment, il peut être porté à ne plus la croire. Pourquoi la croire, de toute façon, si elle parle avec sa mère alors que Jocelyne n'est pas là ? Cette propension à se parler dans sa tête la discrédite : le lecteur peut penser qu'elle est folle, justifiant le fait qu'elle voit des choses que les autres ne voient pas. Lors de sa confrontation avec Henri, Grâce lui demande qui est l'homme qu'il cache dans la maison :

GRÂCE. Tu restes là, avec l'homme. Qu'est-ce qu'il t'a fait ?

HENRI. Quel homme ?

GRÂCE. L'homme qui saigne sur le plancher. Qu'est-ce que tu lui fais ?

HENRI. Il n'y a pas d'homme qui saigne.

GRÂCE. Je l'ai vu. Je l'ai touché.

HENRI. Arrête ça, Grâce.

GRÂCE. Il gémissait comme ça. Hhhahhhh...

HENRI. Arrête.

GRÂCE. Ses yeux disaient : Aimez-moi, aidez-moi, tuez-moi.

HENRI. Il n'y a pas d'homme.

GRÂCE. Qu'est-ce que tu lui as fait ?

HENRI. Il n'y a pas d'homme, Grâce, regarde.

Henri ouvre la porte de la petite pièce. Il entre.

Grâce avance jusqu'au seuil.

Henri tire sur une ficelle qui pend du plafond. Au bout de la ficelle, il y a une ampoule de 100 watts. Dans la lumière crue de l'ampoule de 100 watts, il y a une pièce vide et poussiéreuse ; sur le plancher, une lampe, des bougies, une bouteille d'armagnac.

Quel homme, Grâce ? Quel homme ? Montre-moi un homme.

GRÂCE. Il... il était là, dans le creux du plancher.

HENRI. Moi, je vois seulement des bougies, une lampe, une bouteille, ma bouteille d'armagnac 1925.

GRÂCE. Il avait mal, j'ai caressé sa tête. Il saignait. Il y avait du sang sur mes mains. Son sang sur mes mains.

HENRI. Quel sang, Grâce ? Montre-moi le sang sur tes mains.

GRÂCE. Je... Il est plus là. Je l'ai lavé, mais il y en avait. Je l'ai vu, et Jenny l'a vu. (p. 49-50)

Non seulement les affirmations sont démenties par Henri qui jusqu'à maintenant ne nous a pas été présenté comme étant menteur, mais le texte lui-même prouve que Grâce est dans l'erreur (nous y reviendrons). Même si on a eu droit à une scène complète à l'intérieur de la pièce avec Grâce et l'homme, on a tendance à croire davantage Henri parce que la parole masculine, traditionnellement, est la parole qui dit vrai. De fait,

le discours des proverbes, sexiste jusqu'à la caricature dans ce domaine comme dans d'autres (« Rien ne peut empêcher les pies de jacasser, les ânes de braire, les sots de chanter et les femmes de parler », « parole de femme, vessie d'âne », etc.) [...] exhibe systématiquement une parole féminine compulsive et vaine, inscrite dans le corps même des femmes (« la langue est l'arme de la femme ») pour mieux mettre en relief sans jamais le citer un rapport masculin à la parole fait de retenue et porteur d'une réelle efficacité sociale [...].²¹³

L'opposition entre parole féminine et parole masculine est inscrite depuis longtemps dans la langue. Sylvie Mougin étudie les représentations de ces paroles dans les parlers ruraux du Nord-Est de la France entre 1850 et 1920, mais elle s'emploie à tisser des liens avec des exemples de la langue française et des expressions encore couramment utilisées. Elle pose que

cette opposition sémiologique [entre *laquance*²¹⁴ et calomnie] sert à distinguer deux types particuliers de paroles : l'une masculine — puisque les « blagueurs » sont des hommes, l'autre féminine, puisque c'est aux femmes que revient la charge d'alimenter les réseaux de commérages en colportant nouvelles et racontars. Ainsi le bavard est une « baveuse », comme le montrent clairement les exemples proposés par les lexicographes :

Gawer, v. intr. 1. Baver. 2. Causer beaucoup et méchamment. « Elle gawe sur tot chéqui : elle bave sur tout un chacun ».

²¹³ Sylvie Mougin, « La langue, le rouet et le rabot. Les représentations de la parole féminine et masculine dans la société paysanne », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2000, [en ligne], <http://clio.revues.org/216> (page consultée le 6 janvier 2016).

²¹⁴ « La *laquance* ou *loquance* désigne cette faculté particulière qu'ont certains hommes de débiter des histoires en les enchaînant les unes aux autres, devant un auditoire amusé et fasciné », in Sylvie Mougin, *op. cit.*

Frale, adj. fém. « Femme bavarde et cancanière ».²¹⁵

Ainsi, les mots relatifs à la calomnie, au bavardage, au commérage sont tous associés à la femme, alors que l'homme est lié à des termes plus positifs : il est blagueur, amusant, il sait bien raconter des histoires. En outre, le travail ménager et les tâches quotidiennes sont souvent utilisés pour qualifier la parole :

Les gestes du filage, du raccommodage, de la lessive, du repassage, semblent en effet constituer des métaphores constantes pour désigner certains aspects de la parole ou de ces pratiques : quand elle cherche à tromper, la parole « embobine », « entortille », « emmêle », « emmaillote » ; quand elle tance et réprimande, elle « brosse », « décrotte », « dégraisse », « lessive » ; quand elle critique, elle « repasse » et « rhabille » ; quand elle colporte les nouvelles ou rappelle la mémoire du passé, elle « recoud ».²¹⁶

Et qui dit tâches ménagères dit femmes, si bien que les métaphores précédentes sont toutes associées à la parole féminine, tout comme les « métaphores lexicalisées comme celles que l'on rencontre, parfois les mêmes, en français : le fil de la parole, un mensonge cousu de fil blanc, un tissu de mensonges²¹⁷ ». Les expressions suggèrent ainsi fortement que la faute est du côté féminin. En somme, les femmes mentent, calomnient, et ce sont elles qui contribuent à ce que les mensonges se propagent dans une communauté. Tous les exemples que Mougins avance illustrent bien l'adéquation populaire entre parole féminine et mensonge. Il semble facile de faire mentir les femmes : elles sont considérées depuis longtemps comme des menteuses.

Le texte de Perrault est ancré dans cette vision et bien des réactivations du conte la reproduisent. Grâce est celle qui ment et c'est tout à fait « normal », c'est même attendu dans la logique langagière qui engendre la logique narrative. Henri aussi ment, mais comme son mensonge n'est pas martelé, il passe peut-être plus inaperçu. D'abord, il « blague » en disant que la pièce contient les corps de ses ex-femmes, mais il s'agit bel et bien d'un mensonge. Mensonge qui poussera sa femme à lui mentir en retour, par ailleurs... Ces « plaisanteries » nous rapportent à cette séparation entre parole masculine et parole féminine, comme nous

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

l'avons vu précédemment : l'homme ne ment pas, il raconte, il s'amuse et amuse la galerie. Mais ici, Henri est prêt à mentir pour oublier toute cette histoire ; c'est lui qui propose à Grâce de rejouer son arrivée, de *faire comme si* elle prenait son bain... Il est prêt à vivre dans le mensonge pour que l'inconduite de sa femme soit derrière eux et n'ait pas de répercussions sur leur couple. Du coup, le mensonge serait inhérent à leur union. Le jeu deviendrait alors une chose tout à fait normale pour eux deux puisqu'ils devraient constamment faire comme si rien n'était arrivé. Florence Fix en parle ainsi :

À son épouse qui vient de trouver un homme souffrant dans le cabinet interdit, il propose de rejouer la scène : il va feindre de s'éloigner, revenir sur ses pas et espère qu'elle saura cette fois jouer la vertueuse épouse qui sort de son bain et non de la pièce fermée. Il préfère à la vérité un mensonge bien orchestré et conforme à ce qu'il avait prévu. C'est un organisateur : il n'est sans doute pas anodin que sa rencontre avec sa future épouse dans le conte de Perrault soit liée à la mise en place habile et réussie d'une partie de campagne.²¹⁸

De fait, tant chez Fréchette que chez Perrault, l'homme agit un peu comme un metteur en scène ; ses femmes jouent le rôle qu'il leur a assigné. Il est donc menteur lui aussi, mais personne n'en parle, ne lui dit, ne le répète : c'est sa femme qui prend tout le blâme.

2.3.2 Qui croire : la femme ou le texte ?

Si l'homme et la femme mentent tous les deux dans la pièce de théâtre, le lecteur ne peut donc plus se fier ni à l'un ni à l'autre. Pire, il ne peut même pas se fier au texte : le mensonge se décèle aussi dans les didascalies, ce qui vient d'autant plus brouiller les cartes. Comme nous l'avons vu, lors de la fameuse « révélation » où Henri allume la lumière, le texte lui-même contredit Grâce. De fait, les didascalies disent que « *dans la lumière crue de l'ampoule de 100 watts, il y a une pièce vide et poussiéreuse ; sur le plancher, une lampe, des bougies, une bouteille d'armagnac* » (p. 49). Toutefois, juste avant, Henri semble entendre l'homme qui se trouve à l'intérieur de la pièce :

GRÂCE. J'entends : Hhhhhahhhh. L'homme. Il est là. Je l'avais oublié. Je dis il faut pas faire de bruit. Chchhhh.
Henri frappe la porte du poing.

²¹⁸ Florence Fix, *op. cit.*, p. 194.

HENRI. Sors de là, je te dis.

GRÂCE. Je m'accroupis à côté de lui. Il gémit

Hhhhhahhhh...

HENRI. Grâce ? C'est toi qui cries comme ça ? (p. 44)

S'il entend les gémissements de l'homme, c'est donc qu'il est là, qu'il existe... Il reste qu'à la lecture de la pièce, l'équation est simple : Henri et les didascalies abondent dans le même sens, Grâce, qui se parle toute seule, est nécessairement folle... du moins, elle s' imagine des choses. Le lecteur ne peut plus la croire et doit se rendre à l'évidence que tout ce qu'elle a raconté jusqu'à maintenant se passe aussi *dans sa tête* ; l'homme, comme les autres personnages, est dans sa tête, et dans sa tête seulement, puisque la pièce est vide. Tout compte fait, il se pourrait que ce soit Grâce qui gémit et que ce soient ses cris à elle qu'Henri entend au travers de la porte.

À la toute fin de la pièce, par contre, le lecteur se retrouve encore devant une incertitude quant à la valeur à accorder à la parole de Grâce. Alors qu'elle se décide à retourner voir dans la pièce interdite, elle retrouve l'homme blessé. Dans un monologue où elle s'adresse à son mari, elle explique les raisons qui la poussent à aller vers l'homme :

C'était plus fort que moi./Comme si,/depuis toujours,/je devais entrer/dans cette petite pièce. [...]/Je sais pas où il va quand l'ampoule 100 watts est allumée,/dans une trappe invisible,/dans une crevasse du plancher./Je sais pas./Je sais seulement qu'il est là,/et il a besoin/de mes larmes,/de tes larmes peut-être,/de vraies larmes./Il faut les trouver./Il a besoin/qu'on le voie./Regarde/ses jambes sur mes jambes,/son torse sur mon dos,/son sang sur moi,/sa tête dans mon cou. (p. 72-73)

Grâce ouvre la porte et la didascalie dit ceci : « *Elle sort de la pièce, tenant sur son dos un homme ensanglanté* » (p. 73). Les didascalies, ou le paratexte comme le propose notamment Jean-Marie Thomasseau, « est ce texte imprimé [...] qui enveloppe le texte d'une pièce de théâtre²¹⁹ ». Le paratexte peut être vu « comme un texte écrit pour personne²²⁰ » étant donné qu'il s'agit principalement d'indications scéniques pour les acteurs, les metteurs en scène et les techniciens. Toutefois, « il intéresse le lecteur éventuel dans la mesure où il lui permet de fixer

²¹⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41, 1984, cité dans Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1998, p. 37.

²²⁰ *Ibid.*

quelques points d'ancrage à partir desquels celui-ci pourra construire une représentation imaginaire²²¹ ». Ainsi, nous dit André Petitjean, « les didascalies sont l'équivalent au théâtre des descriptions dans le roman²²² » ; elles permettent de mieux se représenter l'histoire qu'on lit. En ce sens, elles sont essentielles à la compréhension de l'histoire et y participent plus activement qu'on pourrait le penser. Que les didascalies mentionnent que la pièce est vide et, donc, que Grâce ment ou hallucine contribue à alimenter sa « réputation » de menteuse. Et comme les didascalies sont des indications « extérieures » au texte, même si elles sont rédigées par la dramaturge, elles font figure d'autorité : elles disent nécessairement vrai. Or, ici, elles se contredisent elles-mêmes, ajoutant à la confusion et à la difficulté de trouver la vérité dans tous ces mensonges.

Si seul Henri disait que la pièce est vide et que, plus tard, Grâce sortait de la pièce avec l'homme sur son dos, nous pourrions tout de même comprendre ce qui se passe, mais nous devrions nous fier soit à la parole de Grâce, soit à celle d'Henri. Par exemple, si nous ne lisions pas que la « *pièce [est] vide et poussiéreuse* », nous pourrions croire qu'Henri *refuse* de voir l'homme, mais qu'il y est bel et bien, ce qui expliquerait que Grâce le voie, mais pas lui. Ici, les indications scéniques nous *confirment* que la pièce est vide ; nous devons donc l'accepter comme étant la vérité : Grâce est hypocrite, menteuse ou folle, on ne peut pas la croire ni lui faire confiance. Lorsque ces mêmes indications corroborent les propos de Grâce, toute notre interprétation change : peut-être, au fond, que Grâce est celle qui détient la vérité depuis le début. En fait, non seulement les notes nous « montrent » que Grâce sort avec l'homme sur son dos, mais Henri lui-même se rend à l'évidence :

HENRI. En haut de l'escalier dérobé, au bout du couloir étroit, les mains chargées de roses et de champagne, il y a Henri qui regarde sa femme, Grâce. La peau rose de sa Grâce, ses cheveux blonds, ses yeux bleus avec le voile au fond, et sur le dos de Grâce un homme mutilé, ensanglanté. Il y a Henri qui tremble, Henri qui laisse tomber les fleurs et le champagne, Henri qui regarde. (p. 73)

²²¹ *Ibid.*

²²² André Petitjean, « Pratiquer le théâtre à l'école », *Pratiques*, n° 41, 1984, cité dans Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 77-78.

La réaction d'Henri suffit à nous faire croire qu'il voulait délibérément faire en sorte que Grâce soit perçue comme une menteuse pour ne pas montrer ce qui se cache dans sa pièce interdite et ainsi cacher plus longtemps son secret. La quatrième de couverture nous mentionne qu'

au risque de trahir l'amour, Grâce ouvrira la porte de la petite pièce pour y découvrir une indicible souffrance dont elle doutera pourtant de la réalité. Est-elle réelle ou rêvée ? Est-ce la sienne ou celle d'un autre ? Et, dans le doute, comment peut-on la soulager ?

Nous pouvons ainsi voir la souffrance qu'elle y découvre comme étant à la fois celle d'Henri et la sienne. Henri ne veut pas qu'elle la découvre pour ne pas avoir à s'expliquer et pour ne pas la voir en face, ce qui explique sa réaction : il tremble, il est sous le choc devant l'affront que lui fait sa femme. Quant à la teneur de cette souffrance, le texte ne nous en dit rien, mais « cette découverte proprement inattendue dévoile que Barbe-Bleue ne cache pas son pouvoir mais sa faiblesse. Dans le cabinet secret, il y a un homme qui souffre et non des femmes immolées²²³ ». L'homme dans le placard représente Henri, ses blessures, son mal-être, et ce n'est pas primordial de connaître la source du problème : il est meurtri et le cache à tous, même à sa compagne, nous faisant croire que sa souffrance est grave, voire honteuse pour lui. Quant à Grâce, elle y découvre la souffrance de son mari, mais aussi la sienne, propre, celle qui la tenaille depuis des années et qui la fait pleurer tous les soirs. Elle l'explique ainsi :

Je suis allongée, je pense à ma journée. Tout est bien, je revois les visages joyeux, les repas, je me dis ce soir, je vais couler tout doucement dans le sommeil. Mon corps se détend, mes pensées s'embrouillent et je tombe, je tombe de plus en plus, et c'est là [...] C'est là, à ce moment précis. Je me redresse en sursaut, le cœur battant. Avec la certitude qu'il me manque quelque chose. Quoi ? Un bras, une jambe, un doigt ? Je sais pas. Quelque chose me manque. Dans le noir, je fais le compte. Depuis que je suis petite, tous les soirs, le même rituel. (p. 36-37)

Elle aussi cache un mal-être : il lui « manque quelque chose », elle « le sen[t], le creux à l'intérieur » (p. 37). Ce manque est peut-être tout simplement la vérité, ce qu'elle recherche en entrant dans la pièce de son mari. Selon cette lecture, l'homme souffrant, c'est un peu elle aussi, et en sortant avec lui face au monde, elle se libère d'un poids : elle n'est pas heureuse, elle n'arrive pas à l'être malgré tout ce qu'elle a. Elle fait semblant d'être bien avec Henri, mais

²²³ Florence Fix, *op. cit.*, p. 62.

quelque chose à l'intérieur lui indique le contraire. En entrant dans le jardin secret de son mari, elle espère trouver ce qui lui manque, comprendre la raison pour laquelle elle n'arrive pas à être heureuse dans son château, avec son prince. C'est à la recherche de son agentivité qu'elle entre dans la pièce parce qu'elle sent qu'en faisant quelque chose par et pour elle-même, elle accédera à son autonomie pleine. En allant contre les recommandations de tout le monde, elle devient Grâce, et cesse d'être la princesse docile, celle que les autres veulent voir. Le creux à l'intérieur, c'est ce manque d'authenticité, ce manque de vérité face à elle-même ; en s'écoulant finalement, elle peut le combler.

2.4 De mensonge en mensonge

Au fond, ce qui est découvert dans cette fameuse pièce secrète, c'est tout simplement la vérité. Les personnages mentent aux autres, se mentent à eux-mêmes, souvent, pour ne pas avoir à faire face à leur for intérieur. Toutefois, comme Grâce insiste pour entrer dans la pièce, elle lève le voile sur elle-même, sur Henri, sur leur relation, sur les mensonges que tous se racontent. Ce qu'on remarque en étudiant ces mensonges, c'est qu'ils sont transmis depuis fort longtemps : on sent le mensonge comme un legs, faisant partie d'une lignée ou encore étant encouragé par tous ceux qui viennent avant.

2.4.1 Entre mère(s) et fille(s)

Celle qui encourage le plus à mentir dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, c'est Jocelyne. Comme nous l'avons dit plus tôt, Jocelyne, dans la tête de Grâce, joue le rôle de sa conscience. Conséquemment, ayant échoué à tenir Grâce à distance de la pièce interdite, elle lui suggère de mentir à son mari pour se sauver de la situation dans laquelle elle se trouve. Dans les paroles de Jocelyne, on comprend qu'elle est passée par là :

JOCELYNE. Grâce, voyons, tu sais bien que tu peux pas me mentir. Tu sais que je te connais, je te sens, comme si j'étais en toi, ou toi en moi, depuis toujours. Je vais te dire, moi, ce qui est arrivé. T'es entrée dans sa petite pièce pendant qu'il était parti. Il est revenu, il t'a prise sur le fait et maintenant il est furieux. Je la connais, l'histoire. J'ai vécu avant toi. T'es entrée ? C'est ça ? Réponds-moi, Grâce.

GRÂCE. Je voulais seulement...

JOCELYNE. Tu voulais seulement jeter un coup d'œil, je sais.

[...]

JOCELYNE. [...] T'es entrée là, t'as trouvé des choses, des lettres, des photos, des documents, peu importe. Tu voulais pas les regarder, mais tu les as regardés, tu voulais pas les toucher, mais ça a été plus fort que toi. Je la connais, l'excitation, la curiosité, on devient comme fiévreuse, il y a des images qui surgissent, on le voit tout à coup comme on l'a jamais vu, il y a une voix qui nous dit arrête, arrête-toi, mais on continue. Comme si on voulait entrer dans sa tête, dans son cœur, le fouiller jusqu'à la moelle des os. Et après, on regrette. On voudrait revenir en arrière.

[...]

JOCELYNE. Chchh. Écoute-moi, Grâce. Ce qui est arrivé est grave, mais c'est pas irréparable. Tu peux encore dire à ton mari que t'es désolée, que tu t'es trompée de porte. Tu voulais pas vraiment, c'était presque un accident.

GRÂCE. Je me suis pas trompée de porte.

JOCELYNE. T'aurais pu te tromper. Tu explorais, c'est normal, tout est encore nouveau pour toi, ici. Si tu lui expliques bien, il va comprendre. Vous allez finir par oublier. Il pensera plus à ton escapade, tu penseras plus à la petite pièce. La maison est tellement grande. (p. 53-55)

La mère « la connai[t], l'histoire », elle sait quoi faire pour s'en sortir indemne : en mentant, en faisant semblant. Notons par ailleurs que Jocelyne parle d'une « escapade », comme s'il s'agissait d'un adultère. Elle encourage d'autant plus Grâce à mentir qu'Henri peut donner une belle vie à sa fille, ce qui empêcherait Grâce de vivre « une vie de Jocelyne » (p. 6), une vie passablement morne. Elle insiste pour que Grâce sauve les meubles avec son mari — presque littéralement, que Grâce sauve sa vie de luxe —, pour qu'elle vive une vie à la hauteur de ses attentes :

JOCELYNE. Il est furieux, c'est sûr. Il se sent trahi. Mais il est fou de toi, Grâce.

Je le sais, tu le sais. T'en trouveras pas un autre comme lui. Un homme qui...

GRÂCE. Un homme qui a tout et qui veut tout me donner, je le sais, tu me l'as répété cent fois, mille fois !

JOCELYNE. Tu me trouves horrible de dire ça. Je suis la méchante mère de l'histoire, c'est ça ? Celle qui pousse sa fille dans les bras d'un millionnaire, mais tu te trompes, Grâce. Tout ce qui compte pour moi, c'est que tu sois heureuse. [...] (p. 55)

Jocelyne se place dans une lignée : celle des belles-mères de Barbe bleue, des mères qui ont marié leur fille à un meurtrier en série. Elle aussi est la méchante mère, celle qui envoie l'une de ses filles épouser Barbe bleue dans le conte de Perrault, malgré toutes les rumeurs qui

courent à son sujet. Celle qui espère mieux pour sa fille, qui lui souhaite le meilleur, mais qui ne se soucie pas des conséquences, qui ne pense pas à la principale intéressée.

Ce qui importe, aussi, ce n'est pas tant pourquoi Jocelyne sait ce qu'il faut faire, mais les conséquences que cela implique : elle impose sa vision des événements à Grâce. Elle ne la laisse pas penser par elle-même et prendre ses propres décisions. Grâce n'a pas besoin de raconter ce qui s'est passé car Jocelyne sait tout (« Je vais te dire, moi, ce qui est arrivé »), tellement, en fait, que Grâce ne peut pas avoir de secrets pour elle. En tout temps, dans le texte, on sent que Jocelyne est *trop* là, trop souvent, trop intensément. Elle a une véritable emprise sur sa fille, et c'est précisément par cette emprise qu'elle *devient* la conscience sa fille. Dans *Mères-filles, une relation à trois*, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich explorent les types de liens qui unissent les mères et leurs filles et les exemplifient avec des histoires tirées de la littérature et du cinéma. Elles proposent différentes catégories, notamment celle des mères « plus mères que femmes », celles qui vivent par et pour leurs enfants plus que pour elles-mêmes :

C'est là la sombre vérité qui, derrière l'idéal dévouement des mères aux enfants, apparaît parfois, tel un fantôme, à la faveur du travail de la fiction : derrière le cri d'amour des forcenées de l'amour maternel (« On n'aime jamais trop les enfants ! ») perce le cri de guerre des femmes assoiffées d'objets à adorer, à investir d'un amour fusionnel, à enrôler dans le désir sans fin d'une absorption sans limites dans et par l'autre — adoration, fusion ou absorption que n'autorisent guère les hommes parce qu'ils sont justement trop « autres », donc insuffisamment malléables et vulnérables à l'emprise amoureuse. Les enfants en revanche sont de parfaits objets, captifs, passifs, entièrement dépendants, au moins pour un temps. Avec les filles, c'est encore mieux qu'avec les garçons : l'« emprise » maternelle peut se conforter d'une projection narcissique sur une personne semblable à soi, autorisée d'en différer dans la seule mesure où elle réalise les aspirations insatisfaites ou refoulées.²²⁴

On sent cette emprise maternelle tout au long de la pièce. Grâce ne peut se séparer de sa mère, elle est toujours là, toujours à l'épier, à la surveiller :

JOCELYNE. Alors, qu'est-ce que t'attends, comme ça ? Va te préparer. T'es censée m'appeler ce matin. On va aller dans les magasins. Appelle-moi.
GRÂCE. Oui, oui, j'y vais.

²²⁴ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin-Michel, 2002, p. 33-34.

JOCELYNE. Qu'est-ce que tu fais ?

GRÂCE. Je regarde. J'ai le droit de regarder. Je suis chez moi. (p. 6)

Grâce avance dans le couloir.

JOCELYNE. Appelle-moi, Grâce. On va aller dans les magasins acheter un fauteuil pour le boudoir anglais. J'en ai vu un magnifique, l'autre jour. Qu'est-ce que tu fais, Grâce ?

GRÂCE. Je m'approche de la porte. J'ai le droit. C'est ma maison.

JOCELYNE. Qu'est-ce qu'il t'a dit avant de partir ?

GRÂCE. Laisse-moi tranquille, maman.

JOCELYNE. Qu'est-ce qu'il t'a dit ? (p. 12)

Elle veut tout savoir pour s'immiscer dans sa vie, peut-être pour vivre par procuration sa « vie de Grâce ». Grâce doit même se justifier à quelques occasions : elle a droit de faire ce qu'elle veut, elle est chez elle — même si elle ne se sent pas complètement chez elle en ne connaissant pas toutes les pièces. Grâce cherche, à mesure, à se défaire de sa mère : elle lui dit « Laisse-moi tranquille, maman » (p. 12), « Tais-toi, maman » (p. 12), « Laisse-moi tranquille » (p. 19), « Laisse-moi » (p. 21), « Va-t'en » (p. 55), « Va-t'en, s'il te plaît » (p. 56). Mais Jocelyne est si présente qu'elle fait *partie* de Grâce, elle est incorporée dans sa chair et y laisse, inévitablement, des traces, comme le fait l'emprise,

un terme qui « parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel. Le sens originel du mot est juridique, l'*emprise* désignant d'abord la mainmise administrative sur une propriété privée ; le terme enfin est lié à l'idée d'empreinte ou de trace visible.²²⁵

Eliacheff et Heinich ajoutent que

si l'emprise existe aussi de la mère sur le garçon, c'est avant tout sur la fille qu'elle s'exerce, sous les formes les plus obscures et les plus archaïques, allant parfois jusqu'à la violence. Obligation de conformité aux modèles, dépréciation du sexe féminin, imposition de secrets, récits terrifiants, culpabilisations et intrusions de tous ordres en sont les formes les plus visibles — dont la confusion des identités constitue probablement une forme plus subtile mais d'autant plus redoutable.²²⁶

²²⁵ Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1991, p. 3.

²²⁶ Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *op.cit.*, p. 34-35.

L'aspect corporel de l'emprise est primordial : l'enfant se sent emprisonné dans son propre corps, mais ne se sent pas tout à fait *un* et en possession de ses moyens. Grâce se fait tellement questionner par Jocelyne que celle-ci fait partie d'elle et se trouve dans sa tête. Si bien qu'elle en vient à ne plus vouloir l'entendre, à tout faire pour « l'évincer », la faire sortir de là :

JOCELYNE. Qu'est-ce que t'as vu, Grâce ? Qu'est-ce que t'as vu ? Réponds-moi !

GRÂCE. Je claque la porte. Elle continue à crier de l'autre côté, réponds-moi ! Réponds-moi ! Je mets mes mains sur mes oreilles, je chante *À la claire fontaine, m'en allant promener*. J'entends ma voix qui résonne dans la pièce. *J'ai trouvé l'eau si belle, que je m'y suis baignée*. Et puis je m'arrête. J'écoute. Elle s'est arrêtée aussi, de l'autre côté. (p. 29)

Elle chante pour enterrer la voix de sa mère qui la hante. En ne l'entendant plus, Grâce sera libérée de son emprise ; elle pourra véritablement faire ce qu'elle veut sans se soucier d'être jugée ou réprimandée. En retournant dans la pièce, elle se demande sur quoi elle doit pleurer pour avoir de vraies larmes :

Sur les malades de ma sœur à l'autre bout du monde,/sur ma lâcheté,/sur ma faiblesse,/sur ma peur du noir,/sur l'amour de ma mère qui me berce et m'étouffe [...] (p. 69)

Le meilleur moyen pour elle de se détacher de cet amour étouffant, c'est de faire exactement l'inverse de ce que sa mère voudrait qu'elle fasse. Jocelyne ne veut tellement pas qu'elle « brise » cet amour, cette relation avec Henri, que Grâce a des gestes qui pourraient aboutir à une séparation : elle fouille dans le secret de son mari, le révèle au grand jour. Ce faisant, elle agit d'elle-même ; on la sent se défaire de l'emprise de sa mère à mesure que le temps avance, mais c'est lorsqu'elle passe le pas de la porte avec l'homme sur le dos qu'elle s'en affranchit totalement, qu'elle se libère. Eliacheff et Heinich nous apprennent que

parvenir à avancer dans son histoire à elle, c'est réaliser ce que les psychanalystes anglo-saxons nomment le *cut-off*, c'est-à-dire « la manière de se séparer de son passé pour s'engager dans la vie au niveau de sa propre génération ». Or il n'est pas facile d'accomplir ce *cut-off* pour devenir une femme, surtout lorsqu'on n'a

jamais été que la fille-de-sa-mère et quand l'autre — le modèle, la référence — n'a jamais été, ou presque, que la mère-de-sa-fille.²²⁷

Grâce se libère de son rôle de « fille-de-sa-mère » et sa mère la « perd ». La réaction de celle-ci traduit bien son désarroi devant la liberté que prend Grâce :

JOCELYNE. Beaucoup plus loin, dans son cinq et demie, assise à sa place habituelle, entre ses magazines et la télé, il y a Jocelyne, les yeux rivés sur le téléphone. Sur les joues de Jocelyne, il y a des larmes qui coulent, dans la poitrine de Jocelyne, il y a des sanglots comme des vagues qui ne veulent plus s'arrêter. (p. 73-74)

Elle n'a plus d'emprise sur sa fille et se retrouve complètement démunie devant le fait accompli. Jocelyne n'a pas besoin de chercher bien longtemps pour trouver sur quoi pleurer de vraies larmes, contrairement à sa fille. D'ailleurs, quand elle se questionne là-dessus, Grâce se demande si « les malades de [s]a sœur à l'autre bout du monde » la feraient pleurer. Le personnage d'Anne est principalement montré pour la jalousie qu'elle porte à Grâce : celle-ci a toujours eu tout pour elle, elle était le petit ange de ses parents et maintenant elle est la princesse d'Henri : « Je veux pas voir les cadeaux jusqu'au plafond, je veux pas voir le gâteau de dix étages et les feux d'artifice. [...] Je veux pas voir maman en pâmoison devant son gendre extraordinaire » (p. 20). C'est tout de même vers sa sœur que Grâce se tourne alors qu'elle a besoin de conseils et de réconfort : elle appelle Anne même si celle-ci est en Asie. C'est peut-être en partie pour montrer à sa sœur qu'elle n'est pas si « choyée » que Grâce est tentée de retourner dans la pièce pour sauver l'homme, comme si peu importe à quel endroit il se trouve, le malheur humain interpelle. Les deux sœurs deviennent ainsi liées par les soins qu'elles procurent aux autres, et Grâce retrouve une proximité avec Anne, même si elles sont séparées physiquement ; elles finissent même par s'avouer leur amour l'une l'autre. Non seulement Jocelyne perd sa fille adorée, mais celle-ci ira « rejoindre », symboliquement, sa sœur, et ce nouveau duo ne sera certainement pas pris sous le joug de la mère.

Ainsi, en mentant et en choisissant de faire, pour une fois, ce dont elle a envie, Grâce devient agente de sa propre vie, au sens où l'entendent les études sur l'*agency* mentionnées plus haut. Elle ment, en fait, pour (re)trouver sa vérité, pour être une personne à part entière :

²²⁷ *Ibid.*, p. 41. Les auteures citent Murray Brown, *La différenciation de soi. Les triangles et les systèmes émotifs familiaux*, Paris, ESF, 1996.

elle n'est pas la femme d'Henri, la fille de Jocelyne, elle est Grâce, tout simplement. Si Henri cache dans sa pièce un secret qui ne nous est pas révélé clairement, Grâce, elle, s'entête à entrer dans la pièce pour que son mal-être éclate à la face du monde et qu'elle puisse vivre librement, sans se cacher. Au lieu d'une vie passée dans sa maison de rêve et dans les magasins pour embellir la maison, Grâce choisit d'agir contre sa mère et son mari qui, au fond, souhaitent la même chose : que Grâce soit celle qu'ils voudraient qu'elle soit, la princesse Grâce. En accédant à la pièce, elle connaît finalement sa maison en entier et peut désormais la nommer *sa* maison. Elle a maintenant une pleine possession des lieux (et de ses moyens), elle est enfin véritablement autonome. Virginia Woolf, dans un texte fondateur, explique qu'une des conditions pour qu'une femme puisse écrire est d'avoir une chambre à soi pour se concentrer puisque « si une femme écrivait, elle devait le faire dans le salon commun. Et sans cesse on interrompait son travail²²⁸ ». La chambre à soi est un lieu physique où la femme peut se couper des tracas quotidiens pour exercer son art — ou, en fait, toute activité personnelle, sans qu'elle soit nécessairement artistique, ajouterions-nous —, mais peut aussi être, par extension, un lieu mental, privé, où elle peut se retrouver, penser et être elle-même. Woolf conclut que

la liberté intellectuelle dépend des choses matérielles. La poésie dépend de la liberté intellectuelle. Et les femmes ont toujours été pauvres, et cela non seulement depuis deux cents ans, mais depuis le commencement des temps.²²⁹

Finalement, nous dit-elle, les femmes peuvent aspirer à la liberté intellectuelle lorsqu'elles ont une pièce où laisser libre cours à leurs pensées. Dans le même ordre d'idées, leur liberté intellectuelle ne peut être complète, croyons-nous, si une pièce de leur maison leur est interdite : ce serait comme si on leur interdisait de réfléchir pleinement. Grâce, dans le texte, n'est entièrement elle-même que lorsqu'elle est libre d'aller dans toutes les pièces — même si cela veut dire de refuser à Henri sa chambre à soi à lui, comme nous l'avons soulevé plus tôt. Grâce était gardée à l'écart, à la manière d'un enfant qu'on empêche de visiter certains endroits de la maison, mais elle n'est désormais plus étrangère au lieu qu'elle habite, ni aux personnes avec qui elle vit.

²²⁸ Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1992, p. 99.

²²⁹ *Ibid.*, p. 162.

2.4.2 La relation mère-fille-mari

Si Grâce ne peut pas vivre sa vie comme elle le souhaite, c'est en grande partie à cause de l'emprise de Jocelyne. Tellement qu'elle s'immisce dans la relation de couple de sa fille. De fait, si elle insiste tant pour convaincre Grâce de ne pas entrer dans la pièce interdite et si elle lui conseille de mentir à son mari par la suite, c'est parce qu'elle ne veut pas que sa fille vive « une vie de Jocelyne » :

JOCELYNE. [...] Tu as tout, Grâce.

GRÂCE. Je sais.

JOCELYNE. La beauté, le charme, la jeunesse, un mari extraordinaire, une maison...

GRÂCE. Je sais, je sais.

[...]

JOCELYNE. Pense à ceux qui ont rien, à ceux qui étouffent dans leur cinq et demie, qui triment toute l'année en attendant leurs deux semaines de vacances, ceux qui passent leur vie à espérer gagner à la loterie. Pense à moi qui... (p. 5)

Grâce vit donc « une vie de Grâce », une vie de princesse, « *a dream come true* » (p. 10) selon les mots de Jocelyne. Et c'est, précisément, dans les mots de Jocelyne que ce rêve prend forme, devient réalité ; elle dit même du mariage que c'était « le plus beau jour de ma vie » (p. 7). Grâce, elle, ne parle jamais de sa nouvelle réalité comme d'un rêve. C'est sa mère qui parle d'Henri constamment, qui le compare quasiment à un prince ; comme si c'était Jocelyne qui était la femme d'Henri. Dans le même ordre d'idées, Jocelyne prend pour elle la douleur de Grâce :

JOCELYNE. [...] Je t'ai jamais vue rire comme tu ris avec lui, je t'ai jamais vue si légère. S'il y a un homme qui peut arrêter tes larmes, c'est lui. Toutes tes larmes qui viennent de je sais pas où, qui coulent sur tes joues, et qui me font tellement mal...

.. GRÂCE. C'est à moi qu'elles font mal, maman. À moi ! (p. 55)

La mère fait siens le bonheur et le malheur de sa fille, elle prend tout pour elle, au fond, et ne laisse rien à Grâce : on comprend mieux pourquoi celle-ci ne peut se détacher d'elle. Elle n'a tellement rien à elle que même ses pensées ne lui sont pas personnelles, rappelant la confusion des identités qu'entraîne l'emprise selon Eliacheff et Heinich. Sa relation avec Henri a l'air de compter davantage pour sa mère que pour elle : c'est Jocelyne qui veut à tout prix la sauver, qui vante les mérites d'Henri, ses qualités, la beauté de leur maison, etc. On sent presque que

Grâce est avec son mari pour faire plaisir à sa mère, pour lui permettre de vivre la vie de reine qu'elle aurait voulu vivre, et qu'elle n'y prend pas réellement plaisir. Ils ne se connaissent que depuis peu — le texte nous dit depuis cinquante-deux jours —, et Grâce sabote pratiquement son mariage ; du moins, elle n'est pas prête à passer par-dessus certains principes pour sauver son couple.

Et si Grâce ment, comme Jocelyne a menti et comme les femmes du conte de Perrault l'ont fait bien avant elle, ne serait-ce pas un signe du malheur (interminable !) de toutes ces femmes misérables parce que tenues à l'écart du bonheur et de la pleine possession de leur « maison », voire de leur vie ? Grâce ment parce qu'elle est écartée d'un secret et qu'elle se retrouve ainsi inférieure à son mari. La filiation du mensonge, qui semble ici inhérent à la relation de couple, montre que les relations de ces femmes curieuses avec leurs « Barbe bleue » sont loin d'être idéales. À la fin, Grâce dit vrai, au sens où elle est fidèle à ses propres gestes et paroles : elle est entrée dans la pièce et elle agit en conséquence en sortant avec l'homme sur le dos, même si cela implique d'aller à l'encontre de l'avis de ses proches. Que Grâce mente, mais pour échapper à cette relation, pour se sortir de ce cycle est parlant : Carole Fréchette montre, par ce simple déplacement, la complexité des relations interpersonnelles. Pour être comblée, dit-on, la femme doit être en couple... sauf ici, où Grâce ne se réalise pleinement que lorsqu'elle brise les liens qui l'unissent à son mari et en partie à sa mère. Ce faisant, Fréchette poursuit la tradition de ces écrivaines qui écrivent au-delà de la fin, « writing beyond the ending », comme le dit Rachel Blau DuPlessis. De fait, « once upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social — successful courtship, marriage — or judgemental of her sexual and social failure — death. These are both resolutions of romance²³⁰ » parce que le

Marriage celebrates the ability to negotiate with sexuality and kinship ; death is caused by inabilities or improprieties in this negotiation, a way of deflecting attention from manmade social norms to cosmic sanctions. This is a practice prominent in the novel from its inception on. For the eighteenth-century, Nancy Miller explores exactly these poles governing the heroine's ascent and integration into society and her descent into death. The « euphoric » pole, with its ending in marriage, is a successful integration with society, in which the gain is both financial and romantic success in the « heterosexual contract » ; the « dysphoric »

²³⁰ Rachel Blau Du Plessis, *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Everywoman : Studies in History, Literature, and Culture », 1985, p. 1.

pole, with an ending in death, is a betrayal by male authority and aggression. Miller sees little definitive narrative change in nineteenth-century texts : « The ideological underpinnings of the old experience for women characters is still primarily tied to the erotic and the familial ;... female *Bildung* tends to get stuck in the bedroom ».²³¹

Pour sortir de la chambre, justement, il faut les conditions « gagnantes » :

When women as a social group question, and have the economic, political, and legal power to sustain and return to questions of marriage law, divorce, the « couverte » status, and their access to vocation, then the relation of narrative middles to resolutions will destabilize culturally, and novelists will begin to « write beyond » the romantic ending.²³²

Finalement, « writing beyond the ending means the transgressive invention of narrative strategies, strategies that express critical dissent from dominant narrative²³³ », c'est écrire au-delà du mariage, c'est écrire une autre vie aux femmes, les faire vivre pleinement dans la fiction. Alors que Perrault faisait du deuxième mariage de la femme la fin de son conte, le *bon* mariage celui-là, celui où tout va bien, Fréchette « brise » le moule du conte et sa relecture se termine sur ce qu'on devine être une séparation ; ici, on commence avec le mariage de rêve et ensuite on y échappe. De fait, bien que Grâce soit mariée à Henri et qu'elle vive tous les bons côtés du conte de « La Barbe bleue » — elle a un mari qui l'aime et qui ne la tuera pas, une maison immense, la richesse —, elle choisit plutôt l'authenticité et l'affranchissement. Fréchette fait de Grâce une « survivante » de l'ogre qu'est Barbe bleue, elle est celle qui dit non, qui s'en va pour vivre mieux. Fréchette est ainsi l'une de celles qui « écrivent au-delà de la fin », qui proposent une solution de rechange aux femmes des contes de fées qui « se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ».

²³¹ *Ibid.*, p. 4.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*, p. 5.

CHAPITRE III

UN PERSONNAGE PLUS GRAND QUE NATURE

Phélie Léanore, dans le carnet qu'elle laisse à Féléor Barthélémy Rü après sa mort, dit qu'elle « veu[t] repérer les indices qui montrent que tout est calculé, mais que tout est faux²³⁴ ». Un peu comme elle, nous voulons voir, dans le roman à l'étude, ce qui est « vrai » et ce qui est « faux » à l'intérieur du discours romanesque²³⁵, repérer les indices qui pointent vers le mensonge, vers le factice et l'insincère, puisqu'ils sont présents dans cette réécriture également. Évidemment, pourrions-nous dire, puisque ce roman donne la plume à sept femmes et qu'elles sont apparemment menteuses dans le plus profond de leur âme, comme nous l'avons appris au chapitre précédent. Mais encore une fois, ici, l'auteure ne fait pas mentir les femmes pour *simplement* les faire mentir.

Ce chapitre portera donc sur le roman *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, une autre reprise contemporaine de « La Barbe bleue ». L'auteure fait certains choix éditoriaux qui distinguent considérablement sa version de l'histoire de celle de Carole Fréchette : si celle-ci fait une grande place à la curiosité inhérente au conte de Perrault, Wilhelmy met davantage l'accent sur la série de femmes, leur curiosité *sexuelle* et leur mort. Comme dans la pièce de théâtre que nous venons d'analyser, le mensonge occupe une grande place dans *Les sangs*. Après avoir présenté les protagonistes, l'histoire du roman ainsi que sa structure, nous verrons que le mensonge est présent sous plusieurs facettes, entre autres la non-fiabilité de la narration, la mauvaise foi, le déguisement et le travestissement narratif. L'auteure utilise ces modalités notamment pour montrer comment les personnages de son histoire se servent du mensonge pour parvenir à leurs fins et pour devenir, au final, les personnes qu'ils veulent être. Nous verrons comment le mensonge modifie la lecture et l'interprétation du roman en présentant

²³⁴ Audrée Wilhelmy, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013, p. 97. Les références de ce roman seront désormais données à même le texte.

²³⁵ Les guillemets signifient que les notions de vrai et de faux, dans le roman, sont mises en place de manière à les troubler, de sorte qu'il est facile d'en jouer... et difficile de saisir la « vérité ».

quelques-uns des nombreux paradoxes qui en sont constitutifs. En outre, nous proposerons de voir les femmes du roman comme une affiliation et une collection de mortes, cette collection reprenant le modèle du cabinet de curiosités. En ce sens, nous verrons que le roman prend la forme d'un musée où chacune des femmes participe à l'édification de la réputation du « collectionneur » qu'est le personnage principal.

3.1 Présentation et résumé de *Les sangs*

Les sangs, deuxième roman d'Audrée Wilhelmy, est publié en 2013, après *Oss*, paru en 2011. Il présente, sous des formes différentes, les écrits des épouses de Féléor Barthélémy Rü, analogue de Barbe bleue. Même si le nom de Barbe bleue n'est jamais mentionné, le rapprochement avec le personnage est facile à faire. C'est bien lui qu'on retrouve en Féléor, c'est surtout bien lui que devient le protagoniste ; la figure de l'Ogre est sans équivoque. Contrairement à ce qui se passe dans le conte, l'homme ne part pas en voyage d'affaires et n'interdit pas à ses femmes d'entrer dans une pièce de la maison : elles sont libres de faire à leur guise. Le roman est toutefois indissociable du conte par la série de meurtres de femmes, conférant à Rü une certaine réputation, comme Barbe bleue chez Perrault. Des extraits du conte sont inclus dans le carnet de Lötta Istvan²³⁶, de sorte qu'aucun doute n'est possible quant à l'intertexte convoqué : « 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 » (p. 122). Par ailleurs, le fait de retrouver sept femmes concorde avec certaines versions du conte, et n'est pas accessoire : c'est une référence, peut-être plus subtile, à l'histoire empruntée. Comme Carole Fréchette, Wilhelmy procède à une transtylisation en faisant migrer le conte dans un roman, ce qui lui impose de faire une extension et une expansion, comme les appelle Gérard Genette, pour rendre le récit plus consistant. Elle s'éloigne considérablement du conte, toutefois, puisqu'aucune des fonctions définies par Vladimir Propp ne s'y retrouve :

²³⁶ L'autre extrait est le suivant : « 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 coffre-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements » (p. 124).

il n'y a pas d'éloignement du mari²³⁷, d'interdiction, de transgression de l'interdit, de méfait, de retour, de secours ou de mariage final dans *Les sangs*, tous des motifs constitutifs des contes merveilleux et particulièrement importants dans « La Barbe bleue ». Qui plus est, le personnage masculin n'est pas tué, comme c'est le cas chez Perrault ; c'est même lui qui survit à toutes les femmes. Wilhelmy s'inscrit dans deux catégories de réécritures définies par Lise Gauvin, les mêmes que chez Fréchette : l'adaptation et le déplacement. Elle reprend le canevas de base du récit de Charles Perrault, mais elle y fait des ajouts et des changements majeurs et donne de la substance à tous les personnages. Elle déplace également le point de vue narratif et fait parler les femmes. D'avoir accès aux pensées de ces femmes permet de combler les trous du conte, en imaginant ce qui n'y est pas dit : la lecture de leur carnet respectif permet de comprendre les raisons qui les ont poussées à aller vers Féléor et celles qui les ont amenées à se faire tuer par amour pour lui, mais aussi à expliquer le désir qu'il a, lui, de posséder ses femmes jusqu'à la toute fin, de les avoir tout entières pour lui, et pour toujours.

3.1.1 Les personnages

Même si ce sont les femmes qui ont la parole dans la majeure partie du roman, celui-ci tourne tout de même essentiellement autour de la figure de Féléor. On y rencontre, tour à tour, celles qui ont fait partie de sa vie : Mercredi Fugère, Constance Bloom, Abigaëlle Fay, Frida-Oum Malinowski, Phélie Léanore, Lottä Istvan et Marie des Cendres. La première, Mercredi, nous décrit sa relation avec le jeune Féléor, alors adolescent, et se place ainsi comme la première amante du protagoniste. Elle parle de leur rencontre, de leurs premiers ébats et de la raison pour laquelle il la tue : le père de Mercredi tombe sur son carnet, la punit pour sa liaison avec Féléor et, pour éviter de finir ses jours cloîtrée, elle demande à son amant de la tuer. Elle écrit : « qu'il prenne sa cravate et l'attache autour de mon cou, qu'il me fasse l'amour comme il veut, qu'il tire sa cravate pour m'étrangler et qu'il ne la relâche qu'une fois mon corps étendu sans vie à ses pieds » (p. 23). Elle nous est toutefois rapidement montrée comme une menteuse. De fait, tout de suite après le journal de Mercredi, Féléor raconte :

²³⁷ Il est mentionné une fois, dans les écrits de Frida, que Féléor « revient de voyage pour [la] couvrir d'or » (p. 81), mais tout ça n'est que jeu et mensonges entre les deux époux : il feint de revenir, pour pimenter leur relation, mais n'est jamais véritablement parti.

Les pages de ce carnet étaient bourrées de mensonges [...], mais je pensai que l'âme derrière le texte était vraie. 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. (p. 28)

Dès lors, l'homme se positionne comme celui qui détient la vérité. Cette vérité est cependant toujours associée à un réseau thématique comprenant vérité, mensonge, mauvaise foi et fiction. C'est qu'en tout temps, dans le roman, la vérité est exposée par un personnage en opposition aux mensonges d'un autre personnage, mais la fiction, le roman de Wilhelmy, se sert de cette paire pour se construire et dissimule la véracité des faits à l'aide de la mauvaise foi, si bien qu'il est difficile de déterminer qui parle et qui écrit réellement, qui invente qui et qui dit vrai. Il reste que ce que dit Féléor c'est qu'il n'a pas tué Mercredi, mais qu'elle est plutôt morte d'une longue agonie après avoir été piétinée par un cheval. Féléor accorde tout de même une importance particulière à cette femme puisque c'est elle qui a fait germer en lui un désir : celui de devenir un personnage. Il s'applique à être « cet homme qu'elle avait imaginé » :

Je remplis mes oreilles de coton et me plongeai dans la lecture en boucle de son journal [...]. Je lus et relus les pages où j'attachais Mercredi dans le jardin. Un soir, je sortis à la pénombre et tentai d'attraper des lucioles pour voir si mes ongles brilleraient vraiment dans le noir lorsque j'écraserais les insectes sur mes doigts. Je fis monter tout un équipement d'escrime dans mes appartements et m'entraînai pendant des jours pour ne plus jamais perdre de combat. J'exigeai un grand miroir devant lequel m'asseoir pour manger, et je m'exerçai à mastiquer la viande élégamment. (p. 29)

Il se coupe du monde pour devenir celui que Mercredi a inventé, s'entraînant à faire tout ce qu'elle décrit dans les pages de son journal. Le reste du roman, et de la vie de Féléor, seront modulés par cette envie de devenir un autre, de devenir « le personnage qu'elle [lui] avait construit ». Au fond, c'est elle qui crée le personnage de Féléor puisque c'est elle qui l'a écrit, et qui crée, en quelque sorte, l'homme qu'il s'est appliqué à devenir.

Si Mercredi a inventé sa relation avec Féléor, les femmes qui suivent ont véritablement fait partie de sa vie intime. Ainsi, nous lisons les entrées des six femmes qu'il a aimées, dans une forme d'écriture qui diffère de l'une à l'autre. Constance Bloom écrit des lettres à son ancien amant, mort depuis quelques années, dans lesquelles elle raconte sa vie conjugale avec

Féléor. On y apprend qu'elle mène avec lui la suite des expériences qu'elle avait entamées avec cet homme, expériences qui ont pour but de devenir un « traité de botanique érotique » (p. 35). Ce sont d'ailleurs les effets de ces tests qui la mèneront à la mort ; elle non plus n'a pas été tuée par Féléor. C'est avec la troisième femme que Féléor devient un meurtrier. Abigaëlle Fay, une danseuse de ballet, offre sa vie en cadeau à son mari :

[...] j'ai offert à Féléor le cadeau de ma vie à prendre quand il voudra. Il faut voir plus loin que le fait de mourir ou de tuer quelqu'un. Je veux qu'une fois, au moins une, il rentre dans mon ventre comme je suis entrée dans sa richesse. Qu'il soit émerveillé. Je veux qu'il me trouve vaste et infinie, plus que ce qu'il imaginait. Ce sera la dernière fois, mais il sentira quand même qu'aucune femme, jamais, ne l'a aimé ou ne l'aimera comme je l'aime, c'est-à-dire à en mourir pour lui. (p. 57)

Elle note que « ce journal est là parce [qu'elle] doi[t] expliquer [s]a mort, Féléor [le lui a] demandé comme une partie de [s]on cadeau » (p. 57). Elle décide : « c'est vous qui devez l'avoir, sa femme, sa future femme, celle qui viendra après que je serai morte parce qu'il m'aura tuée » (p. 64) ; c'est pour cette raison que celles qui suivent prennent la plume, pour elles aussi léguer leur carnet à la prochaine. Toutes, elles accepteront ou proposeront à leur mari de mourir de ses mains, ou encore elles iront vers lui pour cette raison précise : les rumeurs vont bon train dans la Cité, et certaines sont attirées par l'homme sur qui elles courent. Et plus les femmes vont vers lui, plus il s'approche du personnage qu'il rêve de devenir. Notons que ce « personnage » a un double sens : Féléor veut devenir un personnage au sens où il veut avoir une notoriété, être un personnage public dans la Cité, mais, en même temps, il veut que les femmes laissent des traces qui parlent de lui, il veut faire partie d'une histoire. La cinquième femme, Phélie, raconte d'ailleurs que « les mots font partie du mécanisme de Féléor. [...] 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 » (p. 101), montrant bien l'importance qu'il porte à ce qu'on dit sur lui et à la façon dont il est perçu. Il dépend du regard et des mots des femmes : leurs écrits le créent. Son projet prend enfin la forme qu'il souhaite lorsqu'il rencontre Lottä, la sixième :

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. (p. 131)

Lottä, qu'il nomme sa « femme mythologique » (p. 131), est la seule qu'il ne voulait pas tuer, tant il éprouvait pour elle un fol amour ; elle se suicide par contre devant ses yeux, voulant elle aussi lui faire le cadeau de sa vie, le plongeant dans une profonde léthargie. La septième et dernière femme, Marie, n'a pas été la conjointe de Féléor, mais elle était employée comme domestique à son manoir. Elle n'a pas cherché à faire partie de la lignée de défunt(e)s : « Nulle part je ne vais écrire que je veux être tuée » (p. 143). C'est tout de même ce que fait Féléor alors qu'elle est déguisée — une autre forme de mensonge — en Lottä : il tue Marie comme s'il voulait se reprendre d'avoir échoué avec Lottä, pour boucler la boucle de ses aventures.

3.1.2 La structure du roman

Si nous en connaissons autant sur les femmes, contrairement à ce qui se passe dans le conte, c'est que le roman donne la parole à chacune d'entre elles et est, conséquemment, divisé en sept chapitres. Ceux-ci se déclinent en trois parties distinctes : une présentation de chacune des femmes, vraisemblablement écrite par Féléor — les détails entourant le physique des femmes nous le laissent croire — ; le journal, le carnet ou les lettres de la femme en question ; une partie intitulée « À propos de », aussi écrite par Féléor, qui revient soit sur ce qui a été écrit par la femme, soit sur un évènement particulier de leur relation (leur rencontre, la mort de la femme, etc.). On a donc accès aux deux côtés de la médaille. Comme nous l'avons rapidement mentionné, la forme des écrits des femmes et leurs destinataires varient²³⁸, montrant bien que les personnages féminins sont différents les uns des autres et ont des préoccupations et des styles variés, au contraire de la femme unidimensionnelle des contes de fées. Mercredi et Abigaëlle écrivent des journaux datés, la première pour elle-même, l'autre pour la femme qui viendra après sa mort, tandis que Phélie rédige un journal sans références de temps, qui n'est destiné à personne en particulier, mais qui expose le projet de Féléor d'accéder à une certaine

²³⁸ En plus de donner un caractère unique à l'objet littéraire qu'est *Les sangs*, le fait que toutes les femmes n'écrivent pas à la même personne ni dans la même forme vient pratiquement couper court à une interprétation du roman voulant que Féléor les contraigne à suivre un parcours d'écriture : elles font ce qu'elles veulent avec le carnet qu'elles doivent laisser derrière elles, elles écrivent comme elles le veulent et à qui elles le veulent également. Pratiquement, en effet, puisque comme nous le verrons amplement dans ce chapitre, le roman à l'étude présente bon nombre de paradoxes, comme celui-ci : soit les femmes sont libres d'écrire et elles choisissent des formes et des destinataires différents, soit Féléor est celui qui écrit et il utilise cette stratégie pour laisser croire que ses femmes étaient libres.

renommée. Constance écrit des lettres à son ancien amant, parlant de leur relation, mais aussi de celle qu'elle entretient avec son nouveau mari, alors que Frida écrit une longue lettre destinée à Féléor. Lottä note, pour elle-même, des réflexions à chacun de ses anniversaires et Marie consigne de courts fragments de texte sur des bouts de papier qu'elle n'adresse à personne puisqu'elle les cache. Féléor raconte, par rapport à cette dernière : « Je soulevai le vêtement et trouvai dessous des dizaines de petits carrés de papier, soigneusement cousus entre les plis du jupon » (p. 155). Ces aller-retours constants entre la parole féminine et la parole masculine participent à la condamnation du point de vue des femmes, comme nous le verrons plus loin : la femme nous dit une chose, Féléor son contraire, mais il est le seul survivant dans toute cette histoire. Leurs paroles ne peuvent être confrontées pour déterminer qui dit la vérité.

3.2 La curiosité et la sexualité

L'incursion dans les écrits des femmes nous permet de voir que le mensonge est présent chez chacun des personnages, d'une façon ou d'une autre. Le secret, lui, est évacué pour l'essentiel du roman de Wilhelmy. De fait, il n'y a pas de pièce interdite qui renferme un secret que les femmes ne doivent pas connaître, pas de cachette entre les époux. La curiosité, motif important du conte de Perrault, vient donc d'ailleurs : de la sexualité. Bruno Bettelheim, dans *Psychanalyse des contes de fées*, conclut que, « sur un plan qui est facilement obscurci par les détails macabres de l'histoire, "Barbe-Bleue" est un conte relatif à la tentation sexuelle²³⁹ » puisque, effectivement, le lien entre curiosité (de découvrir ce que l'on nous cache) et curiosité sexuelle est manifeste dans le conte. De surcroît, le lien entre curiosité et sexualité, de façon plus générale, est évident. De fait, la sexualité est entourée de tabous et de silence de sorte que, dans une certaine mesure, la curiosité qu'elle entraîne est naturelle : on veut savoir, on veut voir, on veut expérimenter. Michel Foucault, dans *Histoire de la sexualité*, rappelle qu'il n'en a pas toujours été ainsi :

Au début du XVII^e siècle encore, une certaine franchise avait cours, dit-on. Les pratiques ne cherchaient guère le secret ; les mots se disaient sans réticence excessive, et les choses sans trop de déguisement ; on avait, avec l'illicite, une familiarité tolérante. Les codes du grossier, de l'obscène, de l'indécent étaient

²³⁹ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 442.

bien lâches, si on les compare à ceux du XIX^e siècle. Des gestes directs, des discours sans honte, des transgressions visibles, des anatomies montrées et facilement mêlées, des enfants délurés rôdant sans gêne ni scandale parmi les rires des adultes : les corps « faisaient la roue ».²⁴⁰

Avec le temps, le secret est revenu côtoyer la sexualité :

On objectera sans doute que si, pour parler du sexe, il a fallu tant de stimulations et tant de mécanismes contraignants, c'est bien que régnait, de façon globale, un certain interdit fondamental ; seules des nécessités précises — urgences économiques, utilités politiques — ont pu lever cet interdit et ouvrir au discours sur le sexe quelques accès, mais toujours limités et soigneusement codés ; tant parler du sexe, aménager tant de dispositifs insistants pour en faire parler, mais sous des conditions strictes, cela ne prouve-t-il pas qu'il est sous secret et qu'on cherche surtout à l'y maintenir encore ?²⁴¹

Ainsi, « ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*²⁴² », comme quelque chose dont on doit parler à demi-mot, qu'on doit cacher, en faisant indubitablement un objet de curiosité. En parlant du conte de Perrault, Bruno Bettelheim ajoute que

« Barbe-Bleue » est une histoire qui a trait aux penchants dangereux du sexe, à ses rapports avec des sentiments violents et destructifs et, en bref, aux sombres aspects de la sexualité qui pourraient bien être cachés derrière une porte verrouillée en permanence et étroitement surveillée. Ce qui se passe dans « Barbe-Bleue » n'a absolument rien à voir avec l'amour. Barbe-Bleue ne veut en faire qu'à sa tête et ne pense qu'à une chose : posséder sa partenaire ; il ne peut aimer que lui-même.²⁴³

Il n'est donc pas étonnant de voir que la sexualité est fréquemment présente dans les reprises du conte. Florence Fix pose justement que, dans le conte original, « l'histoire de ce couple dit aussi l'opacité du désir, l'inintelligibilité de l'attraction pour l'autre, et le goût du danger — ou tout simplement la tentation de la différence²⁴⁴ », désir bien présent dans les réécritures. Fix dit

²⁴⁰ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1976], p. 9.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 47-48.

²⁴² *Ibid.*, p. 49.

²⁴³ Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 445.

²⁴⁴ Florence Fix, *op. cit.*, p. 11.

que « si le mystérieux époux provoque une peur bleue, sa couleur est aussi celle de la séduction de l'extrême : les reprises et réécritures du conte de Charles Perrault ne manquent pas de souligner ce lien entre désir de savoir, désir amoureux et désir de mort²⁴⁵ », ce « trio » de désirs, que nous mentionnions déjà au premier chapitre, étant particulièrement pertinent pour la lecture du roman de Wilhelmy. En effet, si « les réécritures contemporaines ont tendance à accentuer la part de tentation masochiste que peut receler le comportement d'une femme désireuse d'épouser un veuf au passé opaque²⁴⁶ », celle de Wilhelmy, elle, se décline spécialement autour de cette attirance sadomasochiste : tous les personnages cherchent, d'une manière ou d'une autre, à expérimenter ce type de sexualité ou y sont entraînés par Féléor.

Tout commence avec l'appétit de Mercredi pour le regard de Féléor : « mon corps s'échauffe de le savoir derrière moi » (p. 17), « Je sais qu'il me regarde et je me sens vivante » (p. 17). C'est donc que le désir vient d'abord d'elle et non de lui. Conséquemment, redisons-le, cet avatar de Barbe bleue est fabriqué par une femme. La curiosité sexuelle de Mercredi apparaît tôt dans sa relation avec l'homme :

C'est un soir curieux, j'ai des envies sauvages d'animal. Je demande à Féléor d'attacher mes mains avec le ruban. Il le fait. J'ai les bras pendus dans les airs et attachés à une branche. Je suis prisonnière d'un arbre, l'écorce irrite ma peau, mon geôlier me chatouille et je ne résiste pas, je ris, je suis tordue de rire à en avoir mal. Il me prend et je ris encore. (p. 21)

Notons que dans ses mots mêmes, la curiosité est liée à la sexualité : « c'est un soir curieux » et elle a « des envies sauvages d'animal ». Elle pousse ses envies jusqu'au bout lorsqu'elle demande à Féléor de la tuer : « Puisque, loin de ses bras, je suis vouée à agoniser, je décide de lui demander de me tuer. En jouissant. C'est une fin plus grisante, plus enviable, plus "sensible" que de mourir d'inanition » (p. 23). Féléor infirme tout ce que Mercredi a écrit dans son journal, mais ce sont tout de même ses mots et son imagination à elle qui allument en lui le désir sexuel : « je lus et relus les pages où j'attachais Mercredi dans le jardin » (p. 29). Avec sa première « vraie » amante (selon sa version à lui, du moins), il expérimente le sexe en toute liberté, c'est-à-dire sans vraiment se soucier d'elle, car Constance est souvent inconsciente en raison des

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 13

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 24

tests qu'elle fait pour son traité de botanique érotique. Encore ici, c'est son désir à elle qui guide les ébats des époux : elle veut continuer les expérimentations qu'elle a entamées avec son ancien amant. Féléor explique son intérêt pour sa femme ainsi : « J'avais derrière moi des années de désirs violents, nés dans les carnets de Mercredi, mais Constance était une femme que je pouvais réellement posséder » (p. 48). Il profite donc de ses moments d'inconscience pour explorer le corps de sa femme et pour prendre conscience de sa propre sexualité :

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 découvrais avec délice l'enivrante sensation de posséder ma femme pour mon propre plaisir. (p. 49)

Il découvre les plaisirs sexuels en *possédant* sa femme, ce qui guidera ses envies dans le futur.

La sexualité prend une place importante dans tout le reste du roman : Abigaëlle décrit la jouissance provoquée par la douleur et ses entraînements de danse, Frida meurt enserrée dans son corset alors que Féléor s'enfonce en elle, tout comme Phélie qui meurt aussi lors d'ébats avec son mari. Ainsi, le plaisir de l'homme vient non seulement du sexe, mais de la vision de ses femmes qui meurent ; il veut les posséder, jusque dans leur mort :

Il me dit qu'il a aimé la voir mourir, sa première femme, Constance. Il y pense souvent, tout le temps, même quand il est avec moi ou dans moi. Il dit que mon désir lui plaît, mais que sa mort à elle est un plaisir plus fort, plus vif, même si elle ne l'a pas aimé. (p. 66)

La mort et la sexualité sont intimement liées à partir de là, plus que jamais : rien ne peut égaler le plaisir de voir sa femme mourir. Les femmes qui suivent doivent accepter d'être dans l'ombre de celles qui sont mortes avant elles et doivent, conséquemment, accepter de se livrer de la même façon pour prendre leur place. Abigaëlle, la troisième, comprend rapidement :

Je comprends alors que tant que je serai vivante, cette femme-là vaudra plus que moi. Même si elle ne l'a jamais désiré, même si peut-être elle ne l'aimait pas, elle reste mieux que moi. C'est comme ça que me vient l'idée de le laisser me tuer. Et demain, quand je serai morte, cette femme-là sera effacée. Et ce sera à vous qui viendrez après, de vivre avec le souvenir de moi dans toutes les pensées de Féléor. (p. 67)

La « norme » est ainsi établie : les unes à la suite des autres, chacune des épouses prendra la place de la précédente dans la tête de Féléor. Elles sont, de cette façon, en compétition entre elles pour être celle à qui pense leur mari, celle qui occupe ses pensées. Ce n'est qu'en mourant qu'elles peuvent « gagner »... jusqu'à ce que la prochaine meure, et ainsi de suite. Il reste que plutôt que de n'y voir qu'un « simple » masochisme, on peut comprendre que les femmes cherchent la jouissance absolue, entraînant leur mari dans cette quête. En ce sens, Féléor peut être vu comme un instrument pour que chaque femme accède à son désir puisqu'elles l'utilisent pour parvenir à leurs fins. Parallèlement, elles sont toutes des instruments pour que lui parvienne à réaliser son projet personnel : elles doivent faire partie de sa vie, de son histoire, pour qu'il atteigne une renommée. C'est l'un des paradoxes importants du roman : elles ont besoin de lui et lui d'elles pour toucher à leur désir ultime. C'est à travers cette paire sexualité-mort que se déploie la curiosité des femmes et de Féléor, et que le désir que toutes éprouvent pour Féléor se manifeste.

3.3 Le mensonge

Dans *Les sangs*, la curiosité ne naît pas du secret, qui ne fait pas partie du roman, contrairement au conte de Perrault et à la reprise de Carole Fréchette. Le mensonge y est utilisé à d'autres fins que celles de cacher. Encore une fois, la première personne à mentir — du moins, à être traitée de menteuse — est une femme : Mercredi Fugère. En outre, c'est Féléor qui nous révèle ses mensonges, devenant, par la force des choses, notre référent : notre lecture en sera teintée.

3.3.1 La parole féminine et le mensonge

Mercredi est la première à mentir, nous dit-on, mais toutes les autres mentiront à un moment ou à un autre du récit. Soit elles l'avoueront honnêtement — et paradoxalement — dans leurs écrits, soit Féléor nous le révélera par la suite. Si les femmes mentent toutes, c'est logiquement Féléor qu'il faut croire, c'est lui qui détient la vérité ; la parole féminine est discréditée aux yeux du lecteur. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent, faire mentir les femmes est dans « l'ordre des choses » puisque leur parole est depuis longtemps associée aux

mensonges et aux racontars, comme l'a montré Sylvie Mouglin. Il n'est pas étonnant que les femmes soient pointées du doigt, encore une fois : c'est dans leur nature de mentir, nous dit-on. Ce n'est donc pas tant le fait qu'elles mentent qui importe que le *pourquoi* de leurs mensonges : pour retarder le moment de leur mort, pour faire croire à Féléor qu'elles écrivent leur journal, pour que leur relation avec Féléor persiste malgré les embûches. Elles se servent du fait que tout ce qu'elles disent peut *a priori* être considéré comme un mensonge pour, effectivement, mentir. Ça n'entache pas leur honneur puisque « truthfulness has not been considered important for women, as long as we have remained physically faithful to a man, or chaste²⁴⁷ » ; ce qui compte, c'est qu'elles soient fidèles à Féléor, et elles le sont. De toute façon, elles ne mentent pas pour cacher quelque chose ou pour blesser leur mari. Phélie, par exemple, qui l'a épousé en sachant très bien qu'il tuait ses femmes, consent, naturellement, à être tuée quand elle aura décidé du moment opportun. En échange, comme aux autres, Féléor lui demande de rédiger un journal. C'est ce qu'elle fait :

J'écris dans un bureau très petit qui devrait plutôt servir de garde-meuble. J'ai dit à Féléor que pour écrire, je devais m'enfermer quelque part et ne pas être dérangée. Depuis, je dessine des rouages dans les marges de ce cahier et sur toutes les feuilles qui me tombent sous la main. Depuis quatre heures et demie que je suis assise dans ce placard et je n'en suis qu'à ces quelques lignes. (p. 99)

J'ai décidé d'écrire aujourd'hui pour lui faire croire que je le laisserais me tuer bientôt. Ensuite, il devra attendre encore longtemps. Plus il y aura d'impatience dans ses gestes, plus ma mort ressemblera à une vraie mort violente. (p. 101)

Je vais dire à Féléor que j'ai écrit ce que j'avais à écrire. Il m'a promis qu'il ne lirait pas mon journal avant que je sois morte. Il ne pourra donc pas savoir que je n'ai pas raconté ma vie avant qu'il me l'enlève. C'est une idée qui me fait rire. C'est pour ça que j'arrête ici. Sur les autres pages, il n'y aura rien d'autre que des rouages dessinés, engrenés les uns dans les autres. Un par jour jusqu'à ma mort. (p. 101)

Elle ne ment pas sur ses intentions de se faire tuer (elle est toujours consentante), mais elle ment sur ce qui précède sa mort, pour se jouer de Féléor, pour s'assurer d'avoir toujours le dernier mot. Mentir lui permet d'avoir du pouvoir sur son mari : c'est elle qui décide du moment du plaisir ultime de l'homme. En mentant sur ce qu'elle écrit, elle lui refuse sa vie intérieure,

²⁴⁷ Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence : Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 188.

son être, et ne lui donne pas le plaisir d'écrire sur lui ou sur leur relation. Il a tracé un programme d'écriture pour elle et elle choisit plutôt de faire comme bon lui semble. De cette manière, elle a une emprise sur lui, mais il ne le saura pas avant de l'avoir tuée et de lire son journal : pour lui montrer qu'elle se jouait de lui, elle doit mourir, donc elle doit accepter la volonté de l'homme, lui donnant toute sa puissance. Par ailleurs, son obsession des rouages pourrait bien expliquer une bonne partie du roman, comme nous le verrons plus loin : la réputation de Féléor est celle d'une machine qu'il faut entretenir, qu'il faut faire tourner. C'est chez Phélie que l'idée du vrai et du faux est la plus probante : partout, dans ses écrits, on sent qu'elle veut voir le fonctionnement des choses, qu'elle veut les comprendre, montrer les mécanismes qui guident la vérité et le mensonge. Conséquemment, c'est chez elle que le mensonge est utilisé à des fins on ne peut plus précises : elle ment pour avoir une marge de manœuvre contre son mari, comme pour s'assurer d'avoir une échappatoire si jamais elle change d'idée et veut rester en vie ou si les choses ne se passent pas comme elle le souhaite.

Le mensonge fait partie de la vie des autres épouses, sous des formes différentes, que l'on pourrait diviser en deux catégories : le mensonge dans sa forme la plus commune et le mensonge qu'entraîne le fait d'être un personnage. Ainsi, d'un côté on retrouve Mercredi, qui ment sur sa relation avec Féléor, qu'elle invente d'A à Z ; Constance, qui ment sur son appréciation des relations sexuelles qu'elle a avec Féléor ; Frida, qui ment pour que perdure sa relation avec Féléor, en faisant semblant qu'il revient de voyage, mais qui se demande « quelle force [la] pousse à jouer encore les histoires [qu'il] invent[e] » (p. 82) ; enfin, Phélie, qui ment sur ce qu'elle écrit dans son journal. De l'autre côté, on retrouve Abigaëlle, pour qui l'idée du double, de « la fille de la vitre » (p. 55), revient à plusieurs occasions, comme s'il y avait deux Abigaëlle, ce que nous suggère aussi son prénom (A-bi-gaëlle) ; chez Lottä, c'est l'idée du personnage, donc d'être une autre, de faire partie d'une histoire, qui revient ; chez Marie, finalement, le déguisement, le « devenir-autre », est présent quasiment en tout temps : elle prend les traits, tour à tour, des femmes mortes de Féléor. Au bout du compte, le mensonge ou la simulation sont partout, et il ne semble y avoir que Féléor qui détienne la vérité, selon ce que nous laisse croire le texte.

3.3.2 La fiabilité de la narration

De fait, Féléor devient notre guide à travers la lecture du roman. Il est celui qui en connaît le plus sur toutes les femmes de l'histoire et il détient, en quelque sorte, le pouvoir narratif. Nous le voyons ainsi puisque

nous pensons que les auteurs ont une connaissance privilégiée de leurs personnages et des événements auxquels ils participent, et nous pensons aux narrateurs comme à des auteurs, ou alors nous les considérons comme des instances vaguement apparentées à la catégorie des auteurs. Il est naturel, pour nous, de commettre cette deuxième erreur ; car pour nous l'auteur est responsable du texte que nous avons devant nous, et le narrateur est quelqu'un dont il est fictionnel de dire qu'il est responsable du texte que nous avons devant nous.²⁴⁸

Bien que l'auteure, dans ce cas-ci, soit une femme et que celui qui se rapproche le plus du narrateur du roman soit un homme, la corrélation entre les deux se fait tout de même : Féléor a beau n'être que l'un des narrateurs (ils sont huit en tout : les sept femmes et lui), il demeure que c'est lui qui est présent le plus souvent, qui connaît toute l'histoire et qui a connu chacune des femmes. Il a cette « connaissance privilégiée de[s] personnages et des événements » et oriente, logiquement, notre lecture. Or, à la fin, nous comprenons que c'est lui qui a assemblé les journaux en un tout cohérent, alors que nous croyions, jusque-là, avoir un accès direct à la parole de chacune des femmes : il est « responsable du texte que nous avons devant nous », mais il l'est tout en nous mentant, du moins en cachant une partie de la vérité jusqu'à la toute fin. Dans le dernier chapitre, celui de Marie, il nous est montré en train de retranscrire à la machine les journaux que lui ont laissés ses femmes :

Il est devant le bureau. La machine à écrire est neuve. Il l'a déballée après deux semaines. Il prend le journal de Mercredi Fugère et il lit une page. Il repose le journal comme si c'était un objet précieux. Il ferme les yeux et ne bouge plus pendant un long moment. Après, il rouvre le journal à la même page et met ses doigts sur la machine. Quand il pèse sur les touches, les mots de Mercredi se retrouvent sur la feuille devant lui. (p. 146)

²⁴⁸ Gregory Currie, « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », traduit de l'anglais par Annick Louis, *Vox Poetica*, [en ligne], http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn1 (page consultée le 9 janvier 2016).

Pourtant, Féléor fait peut-être plus que de simplement transcrire à la machine les journaux. À la toute dernière page du roman, alors qu'il nous parle de Marie, il dit avoir retrouvé « des dizaines de petits carrés de papier, soigneusement cousus entre les plis du jupon [de Marie] » (p. 155) :

J'arrachai la jupe et laissai le corps, en culotte, étendu sur le lit. J'attrapai des ciseaux et commençai à découper chaque bout de papier. Au bout d'une demi-heure, le jupon était en lambeaux, et j'avais devant moi une cinquantaine de courts textes, drôlement calligraphiés sur de vieux journaux ou derrière des enveloppes froissées. [...] Il fallait remettre de l'ordre dans les morceaux. [...] Je pris une feuille blanche, l'insérai dans la machine à écrire et me mis à l'écoute de la petite Marie. (p. 155-156)

Qu'il dise vouloir mettre de l'ordre dans les papiers de Marie ébranle sa fiabilité : a-t-il remis de l'ordre dans les écrits de toutes les femmes ? A-t-il arrangé tout ce qu'on a lu depuis le début, pour que soit écrit ce qu'il veut bien lire ? Lorsqu'on relit le début du roman, où il avoue qu'il aime le personnage que Mercredi lui a construit et qu'il a envie d'être cet homme qu'elle a imaginé, ces déclarations prennent un autre sens. Et s'il avait tout orchestré pour *devenir* ce personnage ? Il est impossible de dire s'il a remis de l'ordre dans tous les journaux puisque seuls les écrits de Marie sont ciblés par cet aveu. Cette déclaration a tout de même comme effet de faire douter le lecteur de la parole de Féléor. D'autant plus qu'à la mort de Mercredi, il a cette réflexion : « Et quand un matin de la mi-août, tout fut enfin fini pour elle, je songeai que la vraie Mercredi aurait cent fois préféré la mort de la Mercredi de papier à sa véritable agonie » (p. 29). Féléor, lui, veut devenir le Féléor de papier que Mercredi a décrit. Que les femmes mentent, c'est une chose (d'ailleurs, le lecteur est toujours au courant des mensonges, lorsqu'il y en a), mais que Féléor mente, du moins qu'il dissimule certaines informations, modifie la lecture du roman. Les affirmations de Féléor participent à l'élaboration de tous les paradoxes rencontrés dans *Les sangs* : une interprétation (les femmes ont écrit les journaux) va à l'encontre d'une autre (Féléor a écrit ou modifié les journaux de ses femmes), sans que l'on puisse opter clairement pour l'une ou l'autre des explications, indécidabilités qui donne toute sa richesse et sa complexité au roman.

Les personnages mentent dans le roman, mais le roman lui-même finit par mentir au lecteur en ne lui révélant pas tous les détails sur l'implication de Féléor dans la trame narrative de celui-ci. Au lieu de parler de mensonges, il convient peut-être davantage de parler de

mauvaise foi, dans ce cas-ci. Maxime Decout, dans son essai *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, présente la mauvaise foi de cette façon :

Ouvrons maintenant n'importe quel dictionnaire. Pour découvrir ceci : « être de mauvaise foi : savoir fort bien que l'on ment ». « Absence de sincérité, de franchise, de loyauté dans les intentions, dans la manière d'agir », trouve-t-on dans *Le Trésor de la langue française*. Le terme s'emploie aussi dans le droit où il désigne la « connaissance par une personne du mal fondé de sa prétention, du caractère délictueux ou quasi délictueux de son acte ou des vices de son titre ». Et [...] existe aussi l'expression « la mauvaise foi d'un récit », où le mot « récit » est pris dans un sens vaste, non spécifiquement littéraire. Invitation à l'étendre à la littérature ? C'est ce que j'ai envie de croire.²⁴⁹

C'est ce qu'il a envie de croire, et c'est ce qu'il fait, en définissant cette idée présente d'abord chez Jean-Paul Sartre, chez qui la mauvaise foi est « le régisseur souterrain du théâtre où nous nous mettons en scène, aussi bien pour nous-mêmes que pour les autres, si bien qu'il est délicat de sortir de ce jeu de masques²⁵⁰ ». En fait, l'être humain, dans la conception de Sartre, est en constante représentation, si bien que le philosophe résume « la réalité humaine comme un être qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est²⁵¹ », un être qui fait continuellement preuve de mauvaise foi puisqu'il n'est jamais tout à fait lui-même, même lorsqu'il est seul. La mauvaise foi « doit donc être envisagée comme une structure naturelle de la conscience, qui se diffuse et se lie à l'humain, en entrant dans le champ de ses invariants²⁵² ». Les rapprochements avec Féléor sont faciles à faire en ce sens où il n'est jamais vraiment lui-même, étant toujours ce qu'il n'est pas et n'étant pas ce qu'il est : il se fait passer pour un simple personnage du roman, alors qu'il est bien plus que ça, et avant même d'être consacré par quelqu'un d'autre que lui, il se prend déjà pour « un personnage plus grand que nature » (p. 131). Les femmes du roman font aussi preuve de mauvaise foi : Phélie, par exemple, assure à Féléor qu'elle écrit ce qu'il faut dans son journal, alors qu'on sait très bien qu'elle ne respecte pas la demande ; Frida accepte de jouer le jeu auquel la convie Féléor, comme si tout, dans leur couple, allait très bien ; Constance écrit à son amant maintenant décédé pour lui parler du manque d'expérience

²⁴⁹ Maxime Decout, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, p. 11.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁵¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, cité dans Maxime Decout, *op. cit.*, p. 15.

²⁵² Maxime Decout, *op. cit.*, p. 13.

sexuelle de Féléor et on soupçonne qu'elle n'en a jamais parlé directement au principal concerné. Decout précise que « plus que qualifier le roman par la mauvaise foi, c'est le roman qui qualifie avec elle ses personnages²⁵³ » dans la mesure où la littérature se sert de la mauvaise foi qu'elle constitue « en épaisseur obscure du personnage, en complexité psychologique, en moteur de ses intrigues et de son romanesque²⁵⁴ ». C'est tout à fait probant dans *Les sangs*, comme nous l'avons vu et allons le voir : les personnages sont souvent de mauvaise foi, sans que ce soit toujours montré comme tel, tant et si bien que de nombreux paradoxes en découlent. La mauvaise foi, au fond, participe à tout projet littéraire : elle sert à « mentir, duper le lecteur, surprendre, exercer sur lui son emprise, sa force de séduction²⁵⁵ », rendre un texte plus ouvert aux interprétations, plus dense, ouvrir le champ des possibles. Il n'est pas nouveau de dire que

La littérature ment : cela va de soi. Mais la mauvaise foi, on a eu plutôt tendance à la mettre de côté, en la considérant comme une sous-espèce du mensonge. Si Sartre est l'un des seuls à l'avoir ciblée et nommée, c'est du côté de la littérature qu'il nous faut regarder pour apercevoir non une théorie de la mauvaise foi mais proprement une *praxis*. Certes la littérature ne désigne pas d'un mot unique cette conduite humaine. Elle ne peut se satisfaire de l'univocité d'un seul vocable. À rebours de la stabilisation lexicale et philosophique, elle préfère des attitudes plus complexes, moins identifiables, au-delà des typologies. Elle se refuse souvent à nommer ce que nous pouvons repérer comme mauvaise foi. Non dénuée d'ambiguïté sémantique, livrée dans toutes ses complexités sans un terme univoque pour la qualifier, pour la recouvrir, parce que cela l'unifierait aussi, la mauvaise foi est donc mise en acte par un récit et par le langage. Il est de nombreux termes qui tenteront d'en indiquer la présence dans l'œuvre : faux-semblant, tromperie, escroquerie, trahison, hypocrisie, contrevérité, mystification, usurpation, simulacre, feinte, leurre, mascarade, carnaval... À chaque fois, c'est sa couleur qui change, son ton, son rythme. C'est le rapport entre dissimulation à soi et aux autres qui se modifie, c'est la proportion d'affirmation et de négation qui change.²⁵⁶

La littérature fait de la mauvaise foi une pratique courante, mais ne la désigne pas nécessairement comme telle, pour ne pas se cantonner, se limiter à n'être *que* ça. Tous les synonymes dont Maxime Decout dresse la liste montrent bien que selon l'usage qui en est fait dans un texte, la mauvaise foi se fond dans quelque chose d'autre, se déguise derrière d'autres

²⁵³ *Ibid.*, p. 15.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

termes. Elle peut se cacher derrière l'œuvre entière, derrière des personnages, des narrateurs, derrière l'auteur. Ce ne sont pas toutes les œuvres littéraires qui en usent, certaines « lui préfèrent l'ostentation et le caractère plus visiblement subversif du mensonge²⁵⁷ », veulent être *vraies* tout en mentant, c'est-à-dire qu'elles veulent être transparentes avec le lecteur. Chez Wilhelmy, on retrouve ces deux façons de faire. D'une part, le mensonge fait partie de la vie (et des écrits) de presque tous les personnages, et que c'est dit d'emblée dans le texte ; d'autre part, Féléor fait preuve de mauvaise foi en dissimulant son rôle dans l'agencement des chapitres : il cache au lecteur son véritable travail dans l'élaboration d'un livre similaire à *Les sangs*. Conséquemment, l'auteure aussi est de mauvaise foi puisqu'elle met en place un subterfuge que le lecteur ne découvrira qu'en terminant le livre, à la manière des auteurs de romans policiers, par exemple, qui dissimulent l'identité du meurtrier tout au long de leurs récits : ils savent pertinemment qui a tué la victime puisque ce sont eux qui écrivent le roman, mais attendent la fin du texte pour révéler la vérité. Audrée Wilhelmy procède de la même façon puisqu'elle connaît la participation de Féléor à l'écriture (ou à l'agencement, c'est selon) de l'histoire, mais qu'elle le cache au lecteur du début à la fin.

Dans ce cas, nous pouvons parler de Féléor comme d'un narrateur non fiable — narrateur puisqu'il chapeaute, apparemment, le texte que nous lisons —, que Wayne C. Booth décrit simplement comme suit : « a narrator [is] *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), [he is] *unreliable* when he does not²⁵⁸ ». Féléor entre en contradiction avec le roman parce qu'il avoue être derrière l'agencement des écrits de Marie et qu'on suppose qu'il a pu jouer avec ceux de toutes les autres. Le lecteur pense avoir affaire directement aux journaux des femmes et le fait de savoir Féléor derrière le tout, en totalité ou en partie, contredit l'idée même de mémoires personnelles ou de traces laissées par les femmes. En outre,

« Unreliable narrators are those whose perspective is in contradiction with the value and norm system of the whole text or with that of the reader ». Hence,

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁵⁸ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [1961], p. 158.

unreliability in narration emerges when discrepancies arise in the text or, more importantly, divergences between the narrator's and the reader's views.²⁵⁹

Ainsi, un narrateur non fiable l'est non seulement lorsqu'il entre en contradiction avec les normes du texte, mais aussi, et peut-être surtout, lorsqu'il contredit la vision du lecteur. De fait, c'est le lecteur qui voit les discordances entre ce qui est dit dans la fiction (ce qu'écrivent les femmes) et ce que dit le narrateur (ce qu'ajoute Féléor), c'est lui qui détermine la part de mensonge dans les propos tenus de part et d'autre et c'est lui, conséquemment, qui choisit de croire ou de ne pas croire le narrateur. Currie précise que le lecteur pourrait tout aussi bien ne pas s'apercevoir que le narrateur n'est pas fiable et prendre au pied de la lettre ce qu'il dit²⁶⁰ : nous voyons bien que c'est une notion problématique puisqu'elle diffère d'une personne à l'autre. En fin de compte, nous dit Francis Langevin en reprenant la pensée d'Ansgar Nünning, il vaudrait mieux

parler d'un « effet de non-fiabilité », en tenant compte de l'interaction du lecteur dans le procès, de manière à faire apparaître d'un même geste critique la distance (« the discrepancy ») qui sépare les intentions et le système de valeur du narrateur et les connaissances et les valeurs du lecteur.²⁶¹

Parce qu'effectivement un lecteur peut voir du mensonge là où il n'y en a pas et qu'un autre peut ne pas voir le mensonge même s'il y est, il vaut mieux séparer les intentions de l'auteur des impressions du lecteur. Même si un narrateur est fiable, le lecteur peut percevoir un « effet de non-fiabilité », et vice-versa, ce qui lui fait douter, ou pas, de sa parole. Le lecteur participe grandement à la constitution de la fiabilité du narrateur : les doutes qu'il peut avoir au fil de sa lecture modifient la vision qu'il a du narrateur et peuvent miner la confiance qu'il lui porte.

Dans *Les sangs*, c'est la révélation finale qui fait en sorte de mettre en doute l'honnêteté de Féléor, lui qui semblait, jusque-là, assez fiable : il ramenait la vérité à l'avant-plan et il était

²⁵⁹ Dieter Meindl, « (Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective », in John Pier (dir.), *The Dynamics of Narrative Form : Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin/New York, De Gruyter, 2004, p. 61. L'auteur cite Ansgar Nünning, « Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration », in John Pier (dir.), *Reconceptualizing Trends in Narratological Research*, Tours, Tours University Press, 1999.

²⁶⁰ Gregory Currie, *op. cit.*

²⁶¹ Francis Langevin, *Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain*, thèse de doctorat, Université du Québec à Rimouski/Université Charles-de-Gaulle, 2008, p. 29.

franc en avouant les mensonges qu'il commettait. Il avouait, par exemple, trafiquer les résultats des expériences qu'il menait avec Constance :

Constance était donc là, couchée sur le bureau, particulièrement atone et ennuyeuse tandis que je m'échinai à embrasser sa vulve sèche sans obtenir la moindre réaction. J'allais noter son inertie quand l'envie me prit d'inventer une réponse plus enthousiaste au traitement. Je me doutais que Constance remarquerait le truquage en analysant mes observations, mais j'étais bourru et j'avais des envies de rébellion. (p. 47)

Il reprend le même procédé plusieurs fois, mais il est transparent avec le lecteur et l'avoue bien honnêtement. Il reste qu'à la lecture de la fin du roman, un doute est semé dans l'esprit du lecteur (dans le nôtre, à tout le moins !) et que l'entièreté de ce qui a été dit auparavant est remis en question. D'autant plus qu'on apprend tôt que Féléor regarde tous les jours ce qu'Abigaëlle a écrit : « Depuis que j'écris, Féléor lit chaque matin ce que j'ai raconté la veille. Aujourd'hui, il dit gentiment que ça ressemble plus à des mémoires qu'à un journal » (p. 64). Il s'assure que ce qu'elle écrit lui servira à devenir un personnage, au sens où nous l'entendions plus tôt : un personnage influent, connu de ses compatriotes. En vérifiant ce qu'écrit Abigaëlle, il est à même de constater que son objectif est atteignable ; il ne prend pas son projet à la légère et sait pertinemment qu'il a besoin de ses femmes, de leurs journaux, pour devenir cette personne socialement reconnue. Il aime tant, par contre, se voir dans les mots des autres, « se voir comme un personnage de livre » (p. 101), que ce narcissisme l'entraîne visiblement à vouloir aussi être un personnage, c'est-à-dire quelqu'un qui fait partie d'une œuvre artistique. Les commentaires qu'il fait sur ce qu'elle écrit amènent Abigaëlle à dire que « c'est lui le livre, on dirait » (p. 64), comme si, même dans la « vraie vie », il agissait et parlait comme un personnage de roman. En même temps, à un autre niveau, il n'est que ça : un personnage des *Sangs*, créé par Audrée Wilhelmy.

Il s'approche de son objectif à chaque femme qu'il tue, à chaque femme qui écrit sur lui : il se retrouve dans les mots des autres, il devient véritablement un personnage, côtoyant celui de Barbe bleue. Il fait partie d'une histoire à mesure que les rumeurs sur lui courent dans la Cité, comme les rumeurs couraient sur le personnage de Perrault dans son conte. Il sait qu'il a réussi lorsqu'il rencontre Lottä, qui parle de lui de cette façon :

Et d'ailleurs, j'ai rencontré un homme qui saurait m'éviter semblable déchéance, il est parfait, on le dirait arraché à un livre, mais hélas, hélas, il est marié. C'est papa qui me l'a présenté : monsieur Rü, Féléor, que j'appelle Léo en moi-même. 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 de carrosses tout dorés* —, son opulence m'attire [...] : il a une prestance, une grandeur qui le rendent plus grand que nature. [...] il m'a souri, je crois que je lui plais, il faut que je lui plaise, cet homme est un conte à lui tout seul et je les veux, lui et sa puissance, partout dans mes rêves et dans ma vie. (p. 122)

Non seulement elle parle de lui en le disant « arraché à un livre » et « un conte à lui tout seul », mais elle le compare directement à Barbe bleue en intégrant un passage du conte dans son journal. Le pari de Féléor est réussi, il existe vraiment en tant que personnage, même en tant que légende, presque, dans les mots de quelqu'un d'autre. Mais s'il avait tellement voulu exister dans les mots des autres qu'il les avait forcés, voire agencés, arrangés, comme il le voulait ? En disant qu'il doit « remettre de l'ordre dans les morceaux » (p. 156) qu'a écrits Marie, il laisse l'impression qu'il a fait la même chose avec toutes celles qui sont venues avant, modulant leurs écrits pour répondre à ses propres aspirations. Et en surveillant ce qu'écrit Abigaëlle, il pourrait avoir comme but de s'assurer que ce qu'elle écrit lui servirait à se bâtir une réputation. Plus qu'un simple narrateur, au même niveau que le sont ses femmes, il serait l'*éditeur* de ces textes, au sens où il peut prendre toute la liberté de réviser et de modifier certaines choses : il est le seul à savoir ce qui est réellement écrit dans les carnets et les femmes sont mortes, donc personne ne peut se plaindre des changements qui pourraient être apportés aux textes.

3.3.3 Travestissement narratif ou simple agencement textuel ?

En avouant remettre de l'ordre dans les écrits, Féléor fait douter le lecteur peut-être plus qu'il ne le pense. De fait, il pourrait bien évidemment ne faire que ça, *remettre de l'ordre*, ne rien changer de plus et conserver l'authenticité des écrits de ses femmes. Pourtant, comme nous venons de le rappeler, il désire ardemment devenir un personnage, il veut exister dans les mots des autres. Or, devenir un personnage implique nécessairement de devenir *autre*.

L'idée du déguisement, tout comme celle de la double identité, revient à plusieurs occasions dans le roman. Dès la première femme, Mercredi, la place du double est importante. Elle explique, dans son journal, que la mère de Féléor passe d'une personnalité à l'autre : « Tous les après-midi, de treize heures à quinze heures vingt, madame Rü s'appelle Émilie. Dans ses appartements, elle dénoue sa chevelure, retire sa robe et s'assoit, en jupon [...]. Madame Rü a l'air sévère, Émilie est belle » (p. 13). Émilie l'entraîne elle aussi, tranquillement, à être *autre* : « Je mange une autre châtaigne, nous ne disons plus rien, mais je la laisse me coiffer en silence. Sonnent quinze heures, Émilie s'apprête, elle redevient une dame en s'habillant pour le thé. Moi, j'ai les cheveux tressés en couronne » (p. 15). Émilie amène Mercredi magasiner et lui achète robes, jupons, corsets et autres pièces de vêtements, ce qui laisse Mercredi avec une sensation d'étrangeté :

Je rentre à la Pourvoirie les doigts fermés sur la poignée des sacs comme si j'y transportais ma vie, mais, une fois dans ma chambre, avec tous ces vêtements précieux sur le corps, je me trouve grotesque. J'enlève la robe, je fais comme madame Rü, je me décoiffe et fixe mon reflet dans la fenêtre — la bouche et les lèvres, les dents, la mâchoire, le nez, les sourcils, les yeux. *Quand j'ai récupéré l'ensemble de mon visage*, je remets ma vieille robe bleue, mais je conserve la lingerie luxueuse dessous. Dans la fenêtre, je suis *redevvenue* Mercredi. Sous ma robe, je suis une femme du monde, comme Émilie et comme l'était Mère aussi.²⁶²
(p. 16)

La Mercredi bien mise n'est pas la Mercredi en robe bleue : elle doit récupérer son visage pour redevenir elle-même, se dépouiller des traces du personnage qu'essaie de lui imposer madame Rü. Frida, elle aussi, parle de déguisement : elle sait quand Féléor lui rendra visite parce que les bonnes la « déguisent comme si [elle] avai[t] leur âge » (p. 78). Dès les premières lignes, l'idée d'avoir un double devient centrale dans les écrits d'Abigaëlle : « Je veux ouvrir ce journal avec un souvenir précis que j'ai de mon corps. Tout ce qui vient après dans ma vie commence avec ce souvenir-là » (p. 53). Le souvenir en question, « c'est le reflet de [s]on corps dans la fenêtre du dortoir de l'Académie » (p. 54), reflet qu'elle tente constamment de retrouver, par la suite, et auquel elle porte une attention particulière :

J'essaie de me concentrer sur l'autre corps, celui de la fenêtre, celui de l'enfant qui fait les mêmes exercices que moi sans avoir mal. Je la regarde, j'apprends par

²⁶² Nous soulignons.

cœur son visage, ses traits, la minceur de ses bras et de ses jambes. Je connais sa manière de respirer, j'aime sa coiffure, sa façon d'étirer le cou. Tous les soirs je fais ça, une heure, deux heures. [...] Surtout, j'apprends à regarder la fille de la vitre, à m'imaginer que je suis elle. [...] C'est un souvenir important parce que la vision du corps comme quelque chose d'extérieur à moi, plus tard, c'est devenu ma façon de danser. [...] Même plus tard, dans mes solos de première danseuse, je pensais à l'enfant de la vitre qui fait ses exercices. (p. 54-55)

Elle se voit comme extérieure à elle-même, son reflet devient l'idéal à atteindre. Elle se dissocie de son propre corps et aspire à devenir le corps de la fenêtre, comme si elle devait se voir avec des yeux extérieurs pour s'incarner complètement.

Marie, comme nous le savons, se déguise tour à tour comme les femmes mortes de Féléor. Tellement, en fait, qu'elle doit se garder des moments spécifiques pour redevenir elle-même : « Un jour par semaine, je ne suis personne. J'entre dans la chambre, j'ai l'air pâle et plat de moi-même. J'enlève les mortes de mon visage » (p. 147). Elle n'a pas de problème à prendre l'apparence des autres, mais elle ne veut pas devenir Lottä, même si Féléor le lui demande, parce qu'« elle était trop belle » (p. 148). Elle s'applique et « pendant des jours, [elle] monte et [elle] [s]e regarde. [Elle] se cherche un visage. Tout à coup [elle est] belle » (p. 151) et elle peut devenir Lottä. Elle l'incarne tellement bien que Féléor finit par confondre leurs identités :

Le visage était un masque sans faille, Lottä gardait son sourire énigmatique. Elle semblait figée dans cette expression rêveuse, désinvolte, et elle me fit soudain penser à un fantôme de chair et d'os, à l'image d'elle-même. Cela m'était égal, c'était Lottä, elle était devant moi. Pas morte dans l'eau sale du fleuve. [...] Je fermai solidement mes doigts autour de son cou. Tandis qu'elle se débattait, le chapeau tomba sur le sol et Marie apparut devant moi, son visage déformé, sa peau bouffie, rougie par le manque d'air. En suffoquant, elle murmura « non » et s'effondra sur le lit. Elles étaient mortes. Lottä et Marie. Les deux en même temps. (p. 154)

Il se croit en présence de Lottä toute la rencontre et il ne voit poindre le visage de Marie que lorsque son déguisement s'efface tranquillement, lorsqu'il l'étrangle et que ses traits à elle reprennent le dessus. En tuant Marie, il tue aussi Lottä ; les deux sont indissociables et périssent en même temps.

La forte présence du déguisement et du double amène l'idée du travestissement : celui qui touche les corps, mais aussi le travestisme narratif. Madeleine Kahn propose cette théorie

narrative qui explique « this use by a male author of a first-person female narrator²⁶³ ». Elle pose « the novel as a form which allowed its authors to exploit the instability of gender categories²⁶⁴ » et « use the concept to investigate how the eighteenth-century discourse about gender participates in the development of the narrative consciousness that became the distinguishing characteristic of the modern novel²⁶⁵ ». Elle écrit à propos de romans du dix-huitième siècle anglais, mais précise que son livre « is about something that neither ended nor began with the eighteenth century²⁶⁶ », et c'est pourquoi nous nous tournons vers cette théorie. En fait, nous l'utilisons non pas pour expliquer que l'auteure des *Sangs* a recours à une voix narrative masculine dans la majeure partie de son roman²⁶⁷, mais pour explorer une piste d'interprétation du roman : est-il possible que Féléor soit l'*auteur* du roman que nous lisons ? De fait, il pourrait utiliser des voix féminines pour que son personnage et son histoire à lui, sa mythification, adviennent. En suivant cette piste, nous pouvons comprendre que non seulement Féléor remet de l'ordre dans les journaux de ses femmes, mais qu'il utilise leur voix pour le faire : pendant un instant, il prend leur place, il *fait comme si* il était dans leur peau, ce qui lui permet de leur fait dire ce qu'il veut. Dans *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, Catherine Vallée-Dumas montre que ce roman de Japrisot est en fait une supercherie d'un homme qui fait parler des femmes pour écrire sa propre histoire. Le roman de Wilhelmy fonctionne potentiellement de la même façon : dans les deux cas, on ne découvre qu'à la fin qu'une instance narrative est derrière tous les témoignages qui nous ont été donnés à lire. En effet, chez Japrisot aussi, « le travestissement narratif est révélé à la fin du récit, lorsque l'on apprend que les narratrices sont la création d'un scénariste qui a inventé l'histoire du roman en s'inspirant de lui et de femmes de son entourage²⁶⁸ ». Cette utilisation de voix de femmes a pour effet d'accentuer l'importance du personnage masculin dans l'histoire puisque

²⁶³ Madeleine Kahn, *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, p. 2.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 2

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁷ Ce serait, par contre, une piste intéressante à investiguer.

²⁶⁸ Catherine Vallée-Dumas, *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p. 134.

bien que l'utilisation du « je » par les narratrices soit une force dans la mesure où c'est leur point de vue subjectif qui détermine la représentation des événements, alors que le héros n'a pas accès à la narration, on se rend vite compte que les narratrices prennent la parole uniquement pour discourir du protagoniste masculin et vanter ses qualités.²⁶⁹

On retrouve pratiquement la même chose chez Wilhelmy, même si dans ce cas-ci l'homme a accès à la narration et qu'il n'est que soupçonné d'avoir changé les écrits de ses femmes : il n'avoue jamais avoir écrit ou réécrit les carnets des femmes. Il reste qu'elles ne prennent la parole que pour raconter leur vie avec Féléor et que tout ce qu'elles disent tourne autour de lui. Finalement, « leur histoire personnelle n'a que peu, voire pas d'importance. Elles se contentent de raconter la tranche de leur vie où elles ont rencontré le héros, comme si tout le reste était secondaire²⁷⁰ ». Dans *Les sangs*, quelques femmes racontent des parcelles de leur vie qui ne concernent pas Féléor (Abigaëlle parle de sa jeunesse de danseuse de ballet, par exemple), mais ce n'est que pour expliquer la situation dans laquelle elles se trouvent, donc pour parler de Féléor, mais d'une façon détournée. Comme l'explique Vallée-Dumas en parlant de *La passion des femmes* de Sébastien Japrisot, « l'homme, posé sur un piédestal, est seul et unique, tandis que les femmes sont multiples et gravitent autour de lui. Le travestissement narratif ne sert ici qu'à exagérer la puissance du héros²⁷¹ », comme le travestissement narratif de Féléor, s'il en est, ne sert qu'à exagérer sa puissance et à bâtir sa réputation.

En outre, le roman de Wilhelmy est construit de façon semblable à un roman de Gilles Archambault, que Lori Saint-Martin présente comme ceci :

Les maladresses du cœur intriguent dans la mesure où on y trouve un homme, le romancier Mathieu Robin, entouré de femmes qui prennent la parole en alternance avec lui. Puisque l'instance narrative change de sexe à chaque nouveau chapitre, ce roman nous confronte constamment au travestissement narratif.²⁷²

La structure est effectivement assez similaire, ne serait-ce que par le nombre de narrateurs qui se relaient (six femmes et un homme, dans les deux cas), mais aussi par l'alternance entre ces

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.131-132.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

²⁷² Lori Saint-Martin, « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et Images*, vol. 32, n° 2, 2007, p. 38.

différentes voix. Dans *Les sangs*, on passe aussi sans cesse de l'homme à la femme puisque, sur vingt et une divisions du texte — entre les présentations des femmes, leurs journaux et les rectifications de Féléor —, il est responsable de quatorze sections. On voit la séquence Féléor/sa femme/Féléor, ainsi de suite, jusqu'à la fin du roman. Quantitativement, il est clairement *le* narrateur du roman, bien qu'il soit en infériorité numérique, étant le seul homme à être narrateur. Il a le beau rôle puisqu'il donne la parole à ses femmes, leur offrant la possibilité de s'exprimer sur leurs motivations tout en restant celui qui a le plus de place, mais surtout le plus de crédibilité : elles mentent, jouent le jeu, et ne peuvent être crues hors de tout doute. Le roman donne l'impression d'un « cas où “donner la parole” signifie en fait la garder pour soi²⁷³ », c'est-à-dire faire dire exactement ce qu'on veut entendre. Rappelons-nous qu'il commente ce qu'écrit Abigaëlle, allant même jusqu'à lui faire remarquer que ce qu'elle écrit « ressemble plus à des mémoires qu'à un journal » (p. 64), comme pour influencer la suite de son écriture. Ce sont les femmes qui parlent, mais ce n'est que pour conforter l'homme, pour aller dans le même sens que lui. Il détient l'autorité narrative, comme dans le roman d'Archambault où Mathieu est le « seul à connaître toutes ces femmes et leurs rapports avec lui²⁷⁴ ». Bien sûr, il existe une différence majeure entre les deux romans puisque leurs auteurs sont, dans notre cas une femme, dans l'autre un homme. Nous pouvons par contre rapprocher les fictions si nous considérons Féléor comme l'auteur, à l'intérieur de la diégèse, de ce que nous sommes en train de lire. À ce moment-là, il emprunte la voix de ses femmes pour construire son histoire, se travestissant en plusieurs narratrices qui parlent toutes de lui. Il se sert des voix de femmes pour construire lui-même son propre personnage, chose qu'il ne pourrait pas faire seul : sans femmes qui écrivent sur lui et qui participent à l'élaboration de sa réputation d'ogre, il ne peut parvenir à ses fins. Comme le souligne Lori Saint-Martin, « donner la parole à une femme sert parfois à obtenir son consentement à la violence qu'on veut lui

²⁷³ Lori Saint-Martin, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité ? », in Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 380. L'auteure parle d'un exemple précis, celui de Dany Laferrière, mais l'essentiel peut être transposé dans ce cas-ci, à notre avis : s'il n'est pas question de rapport femme blanche-homme noir dans *Les sangs*, comme c'est le cas dans *Vers le sud* qu'étudie Saint-Martin, il est tout de même question d'un rapport dominant-dominé entre homme et femme, rapport qui se donne à lire de façon importante dans le roman, et qui est reconduit dans la narration, particulièrement.

²⁷⁴ Lori Saint-Martin, « Romans d'homme, voix de femme », *loc. cit.*, p. 39.

faire²⁷⁵ » et ce ne pourrait être plus manifeste dans *Les sangs*. On ne peut passer sous silence ce constat : prendre la parole au nom des femmes et consentir, à leur place peut-être, à ce qu'elles soient tuées servirait à légitimer l'entreprise dans laquelle Féléor s'engage.

On se trouve ainsi devant un nouveau paradoxe du récit. S'il avait vraiment utilisé la voix de ses femmes pour *s'écrire*, Féléor aurait sans doute changé davantage le récit, qui ne lui est pas favorable dans son intégralité. Par exemple, il aurait pu biffer les passages où Constance parle de son manque d'expérience sexuelle (p. 34-35), ceux où Frida révèle leurs mensonges et leur manque de passion amoureuse à l'extérieur de ceux-ci (p. 81-83) ou encore le passage où Marie affirme ne pas vouloir être tuée (p. 143). Il ne supprime rien de tout cela, comme pour montrer que les femmes ont bel et bien écrit ces carnets. Il aurait pu éditer à sa guise les journaux, mais, outre celui de Marie où il avoue lui-même remettre de l'ordre — mais non pas en changer le contenu —, nous n'en savons rien. De toute façon, il remet peut-être simplement de l'ordre parce que les morceaux de papier sur lesquels a écrit Marie sont, justement, sans ordre puisqu'ils sont cousus dans ses vêtements ; pour pouvoir retranscrire son « journal », il n'a d'autre choix que de les disposer de façon cohérente. Nous devons donc considérer les écrits des femmes comme authentiques, faute de preuves du contraire. Le texte nous dit que « quand il pèse sur les touches, les mots de Mercredi se retrouvent sur la feuille devant lui » (p. 146), ne faisant pas mention de changements : les mots sont retranscrits de façon identique aux carnets. En même temps — autre tour d'érou —, on pourrait imaginer qu'il a laissé les passages moins flatteurs à son égard pour *masquer* ses interventions. On ne peut savoir, finalement, où est la mauvaise foi ni qui la pratique.

3.4 La consécration d'un personnage

Qu'importe, ce personnage a tout de même été créé pièce par pièce par Féléor avec l'aide de ses femmes. La parole de chacune d'entre elles permet de créer cet avatar de Barbe bleue, et il se sert d'elles pour que sa renommée devienne immarcescible, pour entrer dans l'imaginaire collectif et ne plus en ressortir. Sylvie Mougin souligne que « ce sont les femmes en effet, qui par leur parole filent en quelque sorte le temps cyclique de la communauté, tirant

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

de la masse indistincte des cancans et racontars le fil qui relie le présent au passé, les vivants aux morts de la communauté²⁷⁶ », que ce sont elles, par leur parole, qui créent une communauté, une (af)filiation entre plusieurs individus.

Dans *Les sangs*, la parole est prise par toutes les femmes, les unes à la suite des autres, créant une communauté, une filiation horizontale. Comme nous l'avons vu précédemment, pour pouvoir être celle qui occupe les pensées de Féléor, les femmes doivent signaler leur désir de mourir et doivent, souvent, mentir, notamment sur le moment où elles seront prêtes à se faire tuer, sur ce qu'elles écrivent véritablement dans leur carnet ou sur les raisons qui les poussent à se faire tuer. Abigaëlle est la première à comprendre que de mourir de ses mains la rendra immortelle dans la conscience de Féléor :

Moi je regarde comme une danseuse mais pas comme une riche. Féléor, lui, a le regard habitué aux femmes comme vous, et il voit que je ne vous ressemble pas. Même quand j'essaie de faire semblant, je ne peux pas vous ressembler. [...] 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. (p. 65)

Elle sait qu'elle ne vaudra pas plus que les autres tant qu'elle ne sera pas morte. Ce constat penche fort dans la balance : elle revient plusieurs fois sur l'idée que sa mort lui permettra de s'élever au-dessus des autres femmes. La perspective d'être *la* femme dans les pensées de Féléor — du moins, jusqu'à la prochaine — est plus intéressante que celle d'être vivante, au fond. Elle sait que « ce sera à vous, qui viendrez après, de vivre avec le souvenir de moi dans toutes les pensées de Féléor » (p. 67), et donne probablement l'idée à toutes celles qui suivent de faire comme elle pour régler le problème. Frida abonde effectivement en ce sens : « [...] mais elle... elle : même morte, je ne la supporte pas. C'est insensé, je crois que j'envie jusqu'à sa mort entre tes doigts » (p. 88). Elle fait le même constat qu'Abigaëlle, comprenant que « rien, rien de ce [qu'elle] pourr[a] faire ne saura [l]'arracher à [s]es femmes mortes » (p. 88). Phélie, pour qui l'idée du vrai et du faux est extrêmement importante, est allée vers lui spécialement pour qu'il lui enlève la vie. C'est en jouant sur son désir à lui qu'elle l'épouse :

²⁷⁶ Sylvie Mougin, « La langue, le rouet et le rabot. Les représentations de la parole féminine et masculine dans la société paysanne », *op. cit.*

Quand j'ai compris pourquoi il tuait ses épouses, je l'ai séduit, en disant que je voulais qu'il me fasse l'amour en serrant mon cou jusqu'à ce que j'en tombe dans les pommes. Tout de suite, il a accepté. 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. La tension qui monte me divertit. C'est une chose sans rouages, le désir. Ça ne répond à aucune logique. J'aime savoir que je contrôle le sien. Je pourrais le faire attendre comme ça pendant six jours ou pendant dix ans. Il ne sait pas quand viendra la demande, mais il sait qu'elle viendra. Pour lui, c'est pire d'attendre sans rien faire. À moi, ça me donne un pouvoir très grand. (p. 98)

Elle possède une emprise sur Féléor, celle de décider du moment où elle veut mourir, du « moment de sa jouissance absolue » (p. 99). Sa lucidité quant au pouvoir qu'elle a lui permet aussi de voir le meurtre d'une autre façon : tout n'est que mise en scène, tout est faux. Féléor, comme Barbe bleue, est le metteur en scène de ses meurtres, il place les personnages — ses femmes — là où il le veut bien, il réussit à leur faire faire ce qu'il veut... sauf avec Phélie, qui voit le mécanisme derrière ses actes. Elle veut bien mourir aux mains de Féléor, mais cela semble être, pour elle, un jeu, une façon de passer le temps. Elle explique :

Quand j'écris « sentiment d'indifférence », on dirait que je suis d'accord avec l'idée de meurtre. Je ne le suis pas. En même temps, je comprends les meurtres de Féléor, et pour moi ils ne sont pas de vrais meurtres, mais des illusions de meurtres. Du théâtre. Même si les femmes sont vraiment mortes. Même si après qu'il m'aura tuée je serai morte aussi. [...] Ça reste du théâtre parce que c'est jouer à la mort violente, sans que ça en soit une. C'est une mort choisie et mise en scène. Si violente qu'elle soit, elle n'est pas un vrai meurtre. Il reste des rouages apparents, le journal ou la lettre, par exemple. Quand même, je comprends les autres femmes d'avoir choisi cette mort-là qu'elles ont attendues toute leur vie. Je l'ai choisie aussi, à retardement, pour faire durer le plaisir, même si rien ne pourra la rendre entièrement vraie. (p. 100)

Elle sait donc que le journal qu'elle écrit fait partie « du mécanisme de Féléor » (p. 101) qui « est comme les automates, il ne fait les gestes qu'une fois tous ses rouages bien en place » (p. 101), qu'une fois qu'il sait que quelque chose restera pour témoigner de la vie de sa femme, mais surtout de sa vie à lui, en fait. Il trouve pratiquement sa raison d'être dans l'écriture, il *est* quelqu'un lorsqu'il fait partie d'un récit, lorsque quelqu'un écrit sur lui. Les femmes, elles, trouvent leur planche de salut en proposant ou en acceptant que Féléor les tue, en réitérant le cadeau d'Abigaëlle à Féléor, en suivant les traces des femmes précédentes.

Marie de Cendres, une fois déguisée en Phélie, revient aussi sur cette idée d'exister « dans les mots de quelqu'un d'autre » (p. 101) :

Je suis Phélie Léanore, pensionnaire dans un couvent de bonnes sœurs où je m'ennuie à mourir. Je marche dans le parc et je rencontre une femme. Elle dit qu'elle est l'intendante dans la maison d'un homme riche. Elle décrit un manoir très beau dont j'ai entendu parler souvent. Je dis : c'est le château de l'Ogre ! Elle dit que pour faire partie de l'histoire, il faut en marier le maître et écrire dans un livre qu'on a envie d'être tuée. (p. 144-145).

Les conditions sont claires : « pour faire partie de l'histoire », il faut accepter d'être tuée et l'écrire « dans un livre ». Le choix des mots est intéressant, dans cette citation, puisqu'un doute est installé quant à l'« histoire » et au « livre » : de quoi Marie parle-t-elle ? De l'histoire que nous sommes en train de lire ou de l'histoire de Féléor, « faire partie de l'histoire » s'entendant comme « faire partie de la vie de Féléor » ? Et le livre, est-ce celui que nous tenons entre nos mains ou encore les carnets dans lesquels écrivent chacune des femmes ? Bien que Féléor nie écrire un livre à deux reprises²⁷⁷, le doute demeure et s'intensifie dans les dernières pages du roman, comme nous l'avons vu. De toute façon, nous avons bien compris que tout est rouage et mécanisme, que tout est calculé pour que Féléor puisse « se voir comme un personnage de livre » (p. 101), et qu'il le devienne, par-dessus tout, que l'épithète lui colle à la peau. Encore ici, des pistes paradoxales : Féléor impose à ses femmes d'écrire pour devenir un personnage lui-même ou bien elles sont des auteures autonomes (« il faut [...] écrire dans un livre »), alors que lui n'écrit pas, mais *transcrit* leurs textes ; il serait ainsi non pas l'auteur, mais un simple personnage de l'histoire.

3.4.1 La collection de femmes

Pour que Féléor devienne le Féléor de papier qu'il souhaite ardemment être, il doit bien s'entourer. Ainsi, alors que dans *La petite pièce en haut de l'escalier* le mensonge se

²⁷⁷ La première fois, il le dit à Marie, la deuxième, il l'écrit : « Je dis : Frida ! Votre livre est bien avancé. Il dit : je n'écris pas un livre » (p. 148) et « 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 jamais ambitionné d'être un auteur — que pour réapprivoiser le mouvement, reprendre pied, faire le point » (p. 155).

transmettait de mères en filles depuis des temps immémoriaux — de la belle-mère de Barbe bleue à Grâce, si l'on veut —, ici, le mensonge se transmet de femmes en femmes, créant du même coup une affiliation de femmes. Françoise Collin définit ce type de transmission de la façon suivante :

La transmission n'est pas un mouvement à sens unique. À la différence de l'histoire, la transmission est toujours une opération bilatérale, un travail de relation, prélevée sur le vivant. Elle ne peut se comprendre comme le transfert d'un objet d'une main à l'autre. Elle exige une double activité : de la part de celle qui transmet et de la part de celle qui accueille la transmission. Elle ne peut fonctionner sous contrainte. Prise dans le jeu des générations, elle a rapport au désir des anciennes, comme des nouvelles. C'est aux nouvelles qu'il appartient de déterminer si elles veulent de l'héritage et ce qui, dans cet héritage, les intéresse.²⁷⁸

Les femmes dans le roman de Wilhelmy, en se léguant leurs écrits et en désirant toutes la même chose, être tuées par leur mari, forment une lignée et, par la force des choses, proposent une affiliation de mortes. Abigaëlle, en donnant sa vie en cadeau à Féléor la première et en décidant de léguer son carnet à celle qui viendra après elle, crée ce « jeu des générations » où les nouvelles se voient presque prisonnières des choix et de l'héritage des anciennes : elles savent désormais que rien de ce qu'elles feront ne pourra effacer la jouissance que les autres ont procurée à Féléor en se laissant tuer. Collin poursuit, disant que

Créer une génération symbolique, c'est éluder le caractère oppressant, déterminant de la génération biologique — ou plutôt de ce que la structure patriarcale en a fait — en jouant avec les temps et les lieux, en complexifiant à l'infini les systèmes de parenté, en créant des familles d'esprit, en favorisant des rapprochements incongrus : une « famille » qui se réinvente et se remodèle en fonction du désir, *une parenté de la langue au lieu de celle du sang ou de la loi*, qui s'accomplit en « voyageant à travers les mots ou les images ».²⁷⁹

De fait, c'est bel et bien à travers le désir, qu'elles expriment toutes dans leurs mémoires, que les femmes de Féléor s'inventent une famille, et c'est par les mots, par l'enchaînement de leurs écrits, que cette famille nous est donnée à voir et qu'elle se forme. L'homme a d'ailleurs besoin que se constitue cette famille pour que son projet aboutisse : sans une « parenté » entre chacune de ses femmes, il n'est rien de plus qu'un meurtrier, mais puisqu'elles s'écrivent l'une l'autre

²⁷⁸ Françoise Collin, *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal, Remue-ménage, 2014, p. 95.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 103-104.

et qu'elles connaissent l'existence de toutes celles qui les ont précédées — tout comme la femme de Barbe bleue, dans le conte, découvre les cadavres de celles qui étaient là avant —, Féléor devient un monstre, un ogre, un Barbe bleue, en fin de compte. Par ailleurs, à la manière de Barbe bleue qui garde les corps de ses femmes dans sa cave, créant une espèce de cabinet de curiosités macabre, Féléor conserve un peu de chacune de ses femmes dans son manoir :

Quelques jours après la mort de Frida, je montai dans les combles du Manoir. J'y avais fait fermer une dizaine de petites pièces qui me servaient de rangement. Garde-meubles, penderies, coffres : les vieilleries s'entassaient dans les premières salles, tandis que je réservais les dernières à mes femmes. Chacune avait son espace, dans lequel étaient préservées quelques babioles qui me replongeaient à l'époque de nos ébats. Il y avait, par exemple, un cagibi destiné aux costumes de scène d'Abigaëlle, et j'avais reproduit, dans un autre, le laboratoire de Constance. Il y avait même un espace consacré à Mercredi, dans lequel j'avais disposé la bergère en tapisserie rose qui était autrefois dans la chambre de ma mère, à la Pourvoirie, ainsi qu'une table basse sur laquelle trônait son fameux journal. À la mort de Frida, j'avais fait dégager un quatrième placard, mais je ne m'étais pas encore occupé d'y ranger les menus souvenirs qu'il me restait d'elle. (p. 89)

Le cabinet de curiosités, ce « résumé du monde, où prennent place des objets de la terre, des mers et des airs, ou des trois règnes minéral, végétal et animal, à côté des productions de l'homme²⁸⁰ », est une pratique courante à une certaine époque en Europe. Son origine exacte est toutefois difficile à circonscrire. Certains auteurs la placent en Italie, puisque « traditionnellement, on fait commencer l'histoire des Antiquaires à la Renaissance en Italie²⁸¹ », mais Patricia Falguières la situe plutôt dans les *wunderkammer* allemandes. De fait, dit-elle,

on vit apparaître en Europe, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, d'étranges accumulations d'objets, moitié trésors moitié fatras, des pyramides de choses précieuses, de monstres, de brouilles et de reliques dont il semble bien difficile aujourd'hui d'apercevoir le principe de regroupement. Les princes allemands s'en firent une sorte de spécialité. Ils nommaient ces cabinets où s'entassait au hasard

²⁸⁰ Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988, p. 9.

²⁸¹ Véronique Krings et Catherine Valenti (dir.), *Les antiquaires du Midi : savoirs et mémoires, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Errance, 2010, p. 7.

tout ce qui tombait sous la juridiction de leur curiosité des *wunderkammer*, des « chambres des merveilles ».²⁸²

Si ces chambres des merveilles se sont multipliées par la suite, c'est parce que « des particuliers prétendirent même imiter les princes, et l'on vit naître des chambres des merveilles roturières²⁸³ » un peu partout en Europe. L'origine de cette culture de la curiosité a ainsi des racines dans ces deux parties du continent européen et les collections qui forment les cabinets diffèrent d'un endroit à l'autre. Les cabinets italiens sont « de culture plus scientifique et plus marqué[s] par l'Antiquité²⁸⁴ », alors que ceux d'Europe du Nord « appartenaient le plus souvent à des princes fastueux, relativement peu cultivés, sensibles à l'aspect esthétique ou bizarre des objets²⁸⁵ » et se sont caractérisés par la collection d'« objets bizarres et [d']artefacts les plus éblouissants de virtuosité²⁸⁶ ». Quoi qu'il en soit, tous ces cabinets optent pour « tout ce qui vient de loin, dans le temps ou dans l'espace²⁸⁷ » et souhaitent ainsi comprendre le monde dans sa totalité, proposer un résumé du monde. On retrouve cette idée dans le conte de Perrault, mais dans une forme bien différente. La jouissance du personnage s'obtient par l'addition de nouvelles femmes à sa « collection » :

La Barbe bleue entasse chez lui des objets de valeur, et le petit cabinet réunit une collection de jeunes femmes attachées le long des murs. La présentation est celle d'une salle de musée, avec éclairage et miroir de sang reflétant la collection. Cette collection semble devoir toujours s'enrichir et on sait que pour un collectionneur, la pièce nouvelle, celle qui manque, est celle qui a le plus de prix. Collectionnisme et fétichisme vont souvent de pair [...].²⁸⁸

Lorsqu'il découvre l'affront de sa femme, Barbe bleue la prévient : « Hé bien, Madame, vous y entrerez, et irez prendre votre place auprès des Dames que vous y avez vues²⁸⁹ », prendre place dans la collection déjà bien entamée de femmes. À défaut de conserver les corps, Féléor

²⁸² Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 7.

²⁸³ *Ibid.*, p. 8.

²⁸⁴ Antoine Schnapper, *op. cit.*, p. 12.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸⁸ Jean-Pierre Mothe, *op. cit.*, p. 33.

²⁸⁹ Charles Perrault, *op. cit.*, p. 152.

conserve des objets importants ayant appartenu à ses femmes ou des objets significatifs pour lui, lui rappelant des souvenirs précis :

Les corsets avaient conservé leur odeur de poudre et de transpiration : chaque fois que je prenais un sous-vêtement pour le suspendre dans l'armoire, je me plongeais le nez dedans, respirant les dessous pour m'imprégner de leur senteur. Chacun me remémorait un instant précis, celui-ci une crise de larmes dans la chambre aux miroirs, celui-là des retrouvailles animales après une dispute. Une énorme guêpière de satin bleu me rappela un soir de juin où, uniquement vêtue de ce corsage et de jarretelles grises, Frida était entrée dans la salle à manger et, s'appuyant sur la table, m'avait présenté son prodigieux postérieur, attendant que je lui rende hommage. (p. 90)

En plaçant le corset dans l'écrin, je remarquai quelques taches collantes sur le busc qui s'avérèrent être du coulis de framboises. Le soir de sa mort, j'avais fait servir pour Frida un grand banquet de pâtisseries. Elle avait toujours raffolé du sucre, aussi, pendant toute la soirée, des valets avaient défilé, chargés de plateaux de tartelettes, de gâteaux à étages, de meringues, de macarons, de massepains et de confiseries. L'ivresse aidant, elle avait dû tacher sa guêpière alors qu'elle engloutissait des bavares au chocolat et à la pistache que le chef servait dans une assiette nappée de coulis. Les éclaboussures me rappelèrent à quel point Frida avait mangé ce soir-là et combien son corset l'étouffait à la fin du repas. Quand je l'avais amenée dans le grand lit, elle s'était étendue sur le ventre et n'avait plus bougé, ronde d'avoir trop mangé, déjà à demi assoupie. (p. 92)

Il ne va donc pas jusqu'à conserver les cadavres des femmes, mais les objets qu'il choisit de placer dans les pièces réservées à chacune d'elles lui rappellent leur mort de façon précise :

Je m'étais agenouillé entre ses énormes jambes et, penché au-dessus d'elle, j'avais défait la boucle, tout en bas des œilletons. 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. (p. 92)

À l'instar des objets entassés dans un cabinet de curiosités qui deviennent des « sémiophores car ils sont ramassés non pas pour leur valeur d'usage mais à cause de leur signification, en tant que représentants de l'invisible²⁹⁰ », les objets recueillis par Féléor sont signifiants pour lui et représentent chacune des femmes qui ont fait partie de sa vie. Il est dit que « le secret fondateur du cabinet de curiosités est ainsi double : il ne s'agit pas seulement d'isoler, de trouver, de posséder l'objet rare, la pièce unique, mais, au même moment, de l'inscrire dans un

²⁹⁰ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987, p. 49.

espace particulier²⁹¹ ». Dans *Les sangs*, l'espace particulier est bien évidemment chacune des pièces réservées à chacune des sept femmes, mais aussi le roman en lui-même : il mime la structure des cabinets de curiosités puisqu'une petite section est réservée à chacune des épouses. De fait, le roman pourrait être vu comme un musée de papier, musée qui a « pour but de rendre visible, sous forme de recueil d'images, le savoir universel des hommes sur la nature et sur l'histoire²⁹² ». Cet espace particulier peut donc être l'espace de l'écriture et du livre, où s'opère une transition du tangible à l'intangible, du réel à l'écrit. Ces musées de papier (re)forment des collections, en y intégrant des explications et des détails historiques sur chacun des objets. Dans le cas qui nous occupe, les femmes, puisqu'elles forment la collection, contribuent à établir la réputation de Féléor et accroissent son autorité. Il devient un « collectionneur », au même titre que les princes allemands l'étaient ; il s'élève à un autre niveau. Le roman tient lieu de « catalogue » où se trouve la liste des « objets » qu'il possède, c'est-à-dire des femmes et leurs journaux, et les courtes descriptions qu'il écrit sur chacune d'elles sont comme les textes de présentation et d'explication qui accompagnent les objets collectionnés ou les œuvres d'art dans un musée.

Bien que l'étalement de cette collection de femmes puisse laisser croire à une absence d'agentivité de leur part — elles n'existent, dans le roman, que pour le plaisir de l'homme, ou presque —, force est de constater qu'elles possèdent un véritable pouvoir dans l'histoire. À défaut de pouvoir trancher sur qui, des femmes ou de Féléor, a véritablement écrit les journaux, nous croyons à la proposition selon laquelle Féléor retranscrit les journaux de ses femmes tels qu'ils sont. Cette interprétation fait des femmes du roman des personnages forts. Et même si Féléor avait écrit les journaux de ses femmes, il aurait quand même contribué à leur créer des personnalités fortes et indépendantes. Il a sans doute intérêt à faire ainsi puisqu'il ne voudrait pas devenir un personnage en ayant côtoyé des personnages serviles : ce serait presque trop facile de faire de ses femmes des personnages soumis, il vaut mieux que sa réputation se bâtisse autour de femmes libres, qui *choisissent* d'aller vers lui, qui l'élisent en tant que Barbe bleue. Les femmes, en étant présentées comme indépendantes et sûres d'elles-mêmes, participent à

²⁹¹ Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, p. 25.

²⁹² Elisabeth Décultot (dir.), *Musées de papier. L'Antiquité en livres, 1600-1800*, Paris, Louvre Éditions/Gourcuff Gradenigo, 2010, p. 8.

son élévation, en fin de compte. De fait, en plus d'avoir une voix et une intériorité et de décider librement du moment de leur mort, elles sont la raison par laquelle le personnage de Féléor Barthélémy Rü devient apparenté à Barbe bleue : sans leur existence dans sa vie, il ne pourrait pas devenir celui qu'il aspire à être. Sans elles, il ne peut *être*. Elles sont la fondation de son personnage, la pierre d'assise de son histoire. Elles sont indispensables pour lui : elles existaient et existeraient en dehors de lui, mais il a besoin d'elles pour exister. Elles sont, par ailleurs, bien conscientes des choix qu'elles font et personne ne les pousse à accepter de mourir des mains de leur mari. C'était une condition essentielle pour Audrée Wilhelmy, dans l'écriture de son roman, que les femmes soient libres :

Le roman *Les Sangs* cherche essentiellement à neutraliser le facteur « innocence » des héroïnes (les femmes de FBR) afin de rendre inopérant le facteur « mal » de l'agresseur (FBR lui-même), cela dans le but de créer un récit où la question de la moralité demeure ambiguë. Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire immorale, mais bien d'un texte soumis à une amoralité interne cohérente qui, à travers l'absence de dénonciation du crime et la violence du désir féminin, entre en conflit avec les mœurs du lecteur. Ainsi, si l'on se réfère à la morphologie de Propp et aux fonctions que sont censés remplir les personnages dans cette approche structuraliste, l'intrigue de *Les Sangs* déconstruit les codes du conte merveilleux classique : FBR ne tue ses femmes que lorsque celles-ci le lui demandent, aussi n'occupe-t-il plus le rôle catégorique du « méchant », son personnage devient ambigu, complexe, et par conséquent plus romanesque ; il en va de même pour ses épouses, qui gagnent en substance ce qu'elles perdent en naïveté.²⁹³

Effectivement, au contraire de la femme du conte de Perrault, qui n'a pas la chance d'être autre chose qu'un personnage unidimensionnel, la femme du roman de Wilhelmy est en pleine possession de ses moyens et choisit son destin : sa mère ne la marie pas au riche homme de la ville, elle choisit délibérément de se marier avec lui, elle choisit d'aller vers lui *spécifiquement* pour se faire tuer, dans certains cas. Malgré la violence et les meurtres et « bien que ce soit lui qui, physiquement, domine ses épouses, ce sont elles qui conservent véritablement le contrôle : sans un accord tacite permettant les violences érotiques à venir, le héros masculin demeure impuissant²⁹⁴ » et restera inconnu, figurera parmi les plus communs des mortels. Le roman

²⁹³ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, p. 158.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 162-163.

nous confronte donc à « un masochisme que l'on pourrait qualifier de féministe²⁹⁵ » au sens où les femmes sont réellement « maîtresse[s] de [leurs] pulsions²⁹⁶ » et de leur sexualité, qu'elles ne sont forcées à rien par leur mari. Oui, « c'est lui qui guide les femmes vers ce désir ultime²⁹⁷ » de se faire tuer en mentionnant que rien ne pourra effacer les souvenirs qu'il garde des meurtres précédents, mais ce sont elles qui lui demandent de les tuer pendant l'acte. Ce sont elles qui prennent la décision ultime, ce sont elles qui sont en contrôle de leur vie et de leur corps. Elles vivent leur sexualité de façon libre et réfléchie sans que Féléor ait son mot à dire, sans qu'il fasse rien d'autre que les guider, voire les tenter.

Le mensonge, dans le roman, n'est donc pas utilisé comme une opposition à la vérité, mais comme l'élément essentiel à la construction de soi, à la construction d'une identité. Sans les femmes menteuses, Féléor ne peut arriver à ses fins, mais sans mentir, les femmes ne peuvent pas non plus vivre leur vie comme elles le voudraient. Cela nous ramène, immanquablement, à la pléthore de paradoxes rencontrée dans le roman. De fait, en cachant des informations aux autres personnages — et au lecteur, de surcroît — et en jouant un jeu, en se déguisant, les personnages des *Sangs* font preuve d'une mauvaise foi assumée. Les paradoxes que cela entraîne sont partout : ce sont elles qui écrivent leurs journaux ou bien c'est Féléor qui orchestre le tout ; elles disent la vérité ou bien c'est lui qui la détient ; elles veulent se faire tuer par lui ou bien c'est son désir à lui qui les guide ; elles se servent de lui comme d'un instrument pour accéder à leurs désirs ou bien elles sont un instrument pour qu'il devienne ce Féléor de papier ; elles ont un pouvoir sur lui en décidant du moment de leur mort, et donc de sa jouissance à lui, ou bien il a le réel pouvoir puisqu'elles meurent toutes pour lui prouver leur puissance ; etc. La mauvaise foi — et toute la force du roman — réside en tous ces indécidables. Tout, en fait, contribue à laisser planer le doute. Comme le dit Maxime Decout, la mauvaise foi est ce qui donne toute sa richesse à la littérature puisqu'elle est l'origine de ses scénarios, de ses trames narratives et de ses péripéties. Dans le roman de Wilhelmy, non seulement les paradoxes témoignent-ils de la mauvaise foi, mais la structure même du texte la laisse paraître : la juxtaposition des voix féminines et de la voix masculine a pour effet d'en discréditer l'une par

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 177.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 179.

rapport à l'autre et entraîne une guerre des voix et des récits. On ne peut pas se sortir du réseau vérité, mensonge, mauvaise foi et fiction présent tout au long du texte puisqu'au-delà de la trame amoureuse et sexuelle, au-delà même du masculin et du féminin, le roman présente tout un jeu sur le mensonge, la mauvaise foi, l'autorité narrative et sa crédibilité. Autrement dit, il propose une réflexion alerte et paradoxale sur la nature et le fonctionnement de la fiction, que résume le personnage de Phélie Léanore dans son carnet : « Et voilà la preuve de ce que je dis sur l'écriture. Je ne sais pas écrire. Je me relis, et ce que j'écris ici est vrai, en même temps que ce ne l'est pas. Dans l'espace d'une pensée, toutes les nuances sont évidentes. En mots, elles ne le sont pas » (p. 100). Ce qui est écrit dans *Les sangs* est vrai tout en ne l'étant pas, reste ouvert à toutes les possibilités, comme si Audrée Wilhelmy voulait nous dire « que les choses auxquelles on pense trop deviennent fausses » (p. 101) et d'en demeurer conscient.e.s, dans la vie comme dans la fiction.

CONCLUSION

Nous avons voulu montrer, avec notre mémoire, de quelle façon des auteures contemporaines ont repris « La Barbe bleue » de Charles Perrault, un conte où les femmes sont réduites au silence, pour en faire les narratrices de leur récit, ou à tout le moins des personnages centraux. Les œuvres choisies proposent des visions différentes du conte, mais une similitude les unit fortement : si les femmes y prennent la parole et racontent leurs histoires, leur parole est toujours associée au mensonge. Nous avons voulu comprendre pourquoi ces deux auteures avaient fait parler des femmes quasi muettes dans l'histoire originale si ce n'était que pour les faire mentir. Nous avons pu en conclure que des relations problématiques et des envies de liberté et d'affranchissement se cachaient derrière ces mensonges, qu'ils ne sont jamais anodins ou accessoires et qu'ils ne discréditent pas, en dernière analyse, la parole féminine.

Le premier chapitre nous a permis de faire un tour d'horizon des éléments importants concernant les contes de fées, les réécritures — spécialement les réécritures féminines et féministes — et, bien sûr, le conte de Perrault lui-même. Nous avons pu voir en quoi les réécritures de contes de fées sont pertinentes, voire primordiales, entre autres parce que les valeurs des contes sont dépassées et appellent à être réécrites. Les personnages féminins, identiques d'un conte à l'autre, sont aussi mieux représentés dans la plupart des réécritures : elles ont une voix, une histoire, des traits qui les différencient les unes des autres. Ces réécritures féminines sont fréquentes puisque les auteures peuvent se permettre, en utilisant une histoire bien connue, d'ironiser, de parodier et de proposer une contrepartie traduisant davantage leurs préoccupations et leurs valeurs. C'est ce que Lise Gauvin a appelé les contes de *fées-ministes*, des reprises de contes classiques qui imitent leur source, mais qui subvertissent son propos. Ces nouveaux contes mettent de l'avant des personnages féminins diversifiés et des situations où elles peuvent se réaliser et faire valoir leurs forces et leurs qualités.

Les relectures de « La Barbe bleue » par des femmes sont spécialement significatives puisque le récit de base ne donne pas — ou très peu — la perspective des personnages féminins

et que toutes ces femmes, sauf la dernière, sont mortes sans qu'on sache rien d'elles. Les écrivaines qui s'inspirent du conte changent en grande partie le cours de l'histoire pour ces curieuses et leur accordent une attention plus considérable. À partir du matériau qu'est « La Barbe bleue », Carole Fréchette et Audrée Wilhelmy ajoutent des détails, en modifient certains, en éliminent d'autres, nous donnant deux réécritures totalement différentes. Ce qui les rapproche, par contre, c'est que les deux placent la femme au centre du récit, lui donnant une voix et une importance qu'elle n'avait pas dans la version de Charles Perrault. Ce surgissement de la parole féminine est primordial dans les deux réécritures. En concentrant leurs histoires respectives sur les femmes de Barbe bleue, elles ont fait une transposition narrative : non seulement le récit est focalisé sur les femmes, mais ce sont elles, désormais, qui en sont les narratrices. En passant du point de vue du narrateur omniscient de « La Barbe bleue » à la perspective des femmes du personnage, nous pouvons enfin imaginer qui elles sont, à quoi elles pensent, pourquoi elles se marient avec lui, pourquoi elles décident d'ouvrir la pièce alors que leur mari le leur a interdit. Ce déplacement de la focalisation et de la narration permet de proposer des épisodes inédits, d'aller plus en profondeur dans chacun des personnages.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié *La petite pièce en haut de l'escalier* de Carole Fréchette. La narrativité particulière de cette pièce de théâtre fait du personnage central, Grâce, la « narratrice » des événements, comme nous l'avons vu : c'est à travers ses souvenirs des événements, qui rejouent dans sa tête, que nous sommes au courant de l'histoire, c'est par son regard que nous faisons la rencontre des autres personnages et que nous suivons leurs péripéties. Nous avons un accès direct à ses pensées et à son intériorité, sans l'intervention d'un narrateur omniscient.

Fréchette privilégie certaines composantes du conte de Perrault, comme le secret, la curiosité et le cabinet interdit, et c'est autour de ces trois éléments, essentiellement, que l'on découvre les mensonges de Grâce. Comme nous sommes au courant de ses moindres faits et gestes, nous savons ce qu'elle fait, au moment où elle le fait, mais nous voyons aussi ce qu'elle dit aux membres de sa famille : c'est là qu'elle ment, lorsqu'elle cache aux autres la mission qu'elle entreprend et qu'elle nie vouloir entrer dans la fameuse pièce secrète. Elle prend ainsi, comme nous l'avons montré, ses distances face à sa mère et à son mari, devient elle-même en pensant par elle-même et en faisant les choix qu'elle veut réellement faire. C'est en mentant à

ses proches qu'elle se libère de leur emprise puisqu'elle déroge au plan qu'ils ont tracé pour elle ; elle suit son propre chemin, celui qui la mène vers l'émancipation.

En ne disant pas la vérité à sa famille sur ses actions, Grâce parle peut-être pour la première fois de sa véritable voix. C'est donc en mentant — aux autres, mais pas à elle-même —, ironiquement, qu'elle dit la vérité et qu'elle agit selon ses envies. Les autres sont dans sa tête en tout temps, la ramenant à l'ordre lorsqu'il le faut, lui interdisant « à distance » de faire certaines choses. Ils sont à ce point envahissants et ils lui ont tellement dit quoi faire et quoi dire que leurs mots emplissent sa tête et se fraient un chemin jusqu'à ses propres pensées : elle répète mot pour mot leurs paroles. Lorsqu'elle décide d'en faire à sa tête, elle s'éloigne de ces prescriptions, pense et parle par elle-même. Elle se découvre, au fond, en faisant tout pour découvrir le secret de son mari.

Grâce s'inscrit ainsi dans une filiation de femmes qui, par leur curiosité, désobéissent à leurs maris. Elle refuse, toutefois, de faire partie de la lignée que lui propose sa mère : Jocelyne veut que Grâce mente à Henri en lui cachant qu'elle a transgressé l'interdit et qu'elle sait maintenant ce qui se cache dans la pièce. Au lieu de mentir à son mari pour maintenir le *statu quo*, Grâce dit enfin la vérité pour être libre, à l'avenir, de faire ce qu'elle veut, d'aller où elle le veut, quand elle le veut. Elle réussit à sortir des conditions dans lesquelles elle évolue, en sortant de la pièce interdite, en sachant tout ce qu'elle doit savoir.

Le roman *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy a quant à lui été étudié dans le troisième chapitre. Encore une fois, la narration de cette reprise est originale : Féléor Barthélémy Rü et chacune de ses sept femmes prennent la parole tour à tour, mais la fin du roman laisse planer un doute quant au véritable « narrateur » de l'histoire puisque le rôle de Féléor dans l'agencement des chapitres est indéterminable. Dès lors, de nombreuses interprétations sont possibles : soit les femmes ont réellement écrit les carnets auxquels nous avons accès et Féléor les a simplement recopiés à la machine, soit les femmes ont écrit les carnets et Féléor les a modifiés à sa guise, soit les femmes n'ont rien écrit et c'est lui qui est l'auteur de tous leurs carnets, ou encore, pour pousser plus loin les possibilités, les femmes n'ont même pas existé et Féléor a créé leurs personnages pour devenir, lui, un personnage célèbre et reconnu. Le roman est ainsi fait que plusieurs interprétations sont possibles, mais que tout est paradoxe, si bien que tout peut être

contredit. C'est là, en fait, que l'on retrouve le secret et la curiosité si chers au conte de Perrault : la « vérité » du texte nous est dérobée, est gardée secrète, piquant évidemment la curiosité de quiconque s'y plonge.

Le roman nous propose de lire les journaux de celles qui se sont mariées au « double » de Barbe bleue, Féléor. Elles prennent la plume pour raconter leur relation avec cet homme (si on suppose que ce sont véritablement elles qui écrivent...), qu'elles ont rencontré successivement. Se dessine ainsi, par la force des choses, une affiliation de femmes : elles ne cherchent pas nécessairement à faire partie d'une même communauté, mais leur attirance pour le même homme fait en sorte qu'elles se trouvent, immanquablement, liées. Cette idée est accentuée par la collection qu'en fait Féléor : chaque femme possède une salle, dans son manoir, où il entasse des objets leur ayant appartenu. Le cabinet de curiosités qu'il crée contribue à l'élever au statut de collectionneur, et le livre qu'il met en forme agit un peu de la même façon : chaque femme possède sa « salle », en chacun des chapitres du roman, et chacune d'entre elles est décrite par le collectionneur, comme si l'entrée de texte portant leur nom faisait office de la notice accompagnant une œuvre d'art ou un artéfact dans un véritable cabinet de curiosités, par exemple.

Les femmes, ici aussi, sont menteuses ou sont dépeintes comme telles, pour d'autres raisons que chez Fréchette : elles ne cherchent pas à se définir ou à *s'incarner*, elles veulent plutôt assouvir leurs désirs, vivre leur vie et leur sexualité comme elles le souhaitent. Le mensonge leur permet aussi d'exercer un certain pouvoir sur Féléor puisque ce sont elles qui ont le dernier mot, qui décident du moment où il éprouvera le plaisir le plus phénoménal qu'est, pour lui, de voir mourir sa femme, la plupart du temps en la pénétrant. Dans cette fusion entre sexualité et mort se trouve la curiosité telle que la présente Wilhelmy : on ne se cache rien entre époux, mais on se découvre et on découvre ensemble les plaisirs de la chair, sans gêne ni tabou.

Les deux auteures choisissent différents aspects du conte de Charles Perrault pour écrire leur version de l'histoire. Carole Fréchette, comme nous l'avons vu, se concentre sur la pièce interdite, le secret et la curiosité qui viennent en réaction à cette interdiction, tandis qu'Audrée Wilhelmy fait tourner sa fiction autour du meurtre en série de plusieurs femmes et, donc, du personnage même de Barbe bleue. Leurs choix permettent de voir en quoi le conte est malléable

et peut se métamorphoser selon le propos que l'on a envie de tenir et l'histoire que l'on a envie de raconter. À première vue, les deux réécritures que nous avons analysées ne se présentent pas comme des réécritures féministes — et loin de nous l'idée de prêter des intentions aux auteures concernées —, mais force est de constater que leurs personnages féminins sont affranchis et libres de faire ce qu'ils veulent. Plus largement, en donnant la parole aux femmes de *Barbe bleue*, ces réécritures montrent un aspect qui n'était pas traité dans le conte original : elles rectifient le tir, si l'on veut, en montrant le point de vue des opprimées, de celles qui étaient tenues dans le silence.

Par ailleurs, certaines thématiques, qui n'ont rien à voir de prime abord avec « *La Barbe bleue* », sont explorées dans les deux textes au corpus. Dans les deux cas, par exemple, nous retrouvons un personnage de domestique qui se révèle assez important, au final. Dans *La petite pièce en haut de l'escalier*, la domestique Jenny est celle qui en sait plus que les autres : on ne peut pas dire qu'elle connaît le contenu de la pièce, même si la possibilité est là, mais elle sait, à tout le moins, le secret de Grâce et ne se gêne pas pour le révéler à Henri. C'est elle qui lui révèle les mensonges et la méconduite de sa femme. Dans *Les sangs*, la domestique Marie des Cendres, la dernière femme, nous donne accès au projet de retranscription de Féléor : c'est elle qui révèle au lecteur une partie de ce qui lui était caché depuis le début du roman. Les deux domestiques, donc, jouent un rôle dans le dévoilement de la vérité (ou d'une partie de la vérité). Elles ne font pas uniquement qu'entretenir les maisons dans lesquelles elles sont engagées : les domestiques, dans notre corpus, sont celles qui s'assurent que la vérité soit entendue, comme si elles voulaient aussi faire le ménage dans ce qui est dit, trier les paroles et faire ressortir le vrai du faux.

L'idée de la chambre à soi, formulée ainsi par Virginia Woolf, revient également dans les deux textes. Si Grâce refuse à Henri sa chambre à soi en y entrant malgré ses injonctions, elle le fait d'abord pour « posséder » sa maison entière, pour qu'aucune pièce ne se dérobe à elle et à sa connaissance des lieux : en visitant toutes les pièces, elle se sent chez elle puisqu'elle est au fait de tous les recoins, sans exception, ainsi que des secrets qui s'y trouvent. C'est ce qui lui permet, notamment, de s'affirmer. La chambre à soi revient chez Phélie Léanore, qui a besoin de s'enfermer et de ne pas être dérangée pour écrire son carnet, rappelant exactement les propos de Woolf. Les pièces personnelles sont importantes dans les deux textes, remplaçant

presque le cabinet interdit du conte de Perrault : la pièce n'est pas emplie de cadavres de femmes, elle est plutôt vide et sert de lieu sûr pour les personnages qui en ont besoin. Les autres ne doivent pas y entrer pour ne pas souiller le lieu personnel qu'ils s'y sont créé, ce rempart contre le monde extérieur qu'ils y ont érigé : Henri y cache une blessure profonde qu'il ne veut partager avec personne ; Grâce, en y entrant, veut montrer à tous le mal-être qui l'accompagne depuis sa plus tendre enfance ; Phélie, bien au courant des mécanismes qui guident la vie et les rapports interpersonnels, trouve un lieu où elle peut laisser libre cours à son imagination et à ses questionnements et où, en outre, elle peut être vraie et n'a pas à jouer un jeu pour les autres.

Justement, la « thématique » du personnage se transporte d'un texte à l'autre. D'abord et avant tout, il est bien évident que tous ceux à qui nous avons affaire dans les textes à l'étude sont des personnages puisqu'ils font partie d'une fiction. La différence se situe principalement dans le traitement qu'ils se réservent entre eux : dans la pièce de Fréchette, tous sont au même niveau et tous se parlent comme s'ils étaient « réels », comme s'ils étaient « dans la vraie vie », tandis que dans *Les sangs*, à l'intérieur même du roman, certains sont conscients qu'ils font partie d'une histoire et certains se prennent pour des personnages de livres. Lottä, par exemple, se « sen[t] alors aussi puissante qu'une reine de conte » (p. 124) et Féléor désire ardemment devenir plus qu'un « monstre sanguinaire et condamnable » (p. 131). Il veut être un autre, témoignant bel et bien de sa mauvaise foi, comme la décrivait Jean-Paul Sartre : « le garçon de café ne pourra donc être garçon de café que “sur le mode d'être ce que je ne suis pas”²⁹⁸ ». Et cette mauvaise foi est présente autant chez Wilhelmy que chez Fréchette. Nous avons rapidement constaté qu'elle est une partie intégrante du roman et des personnages mis en scène dans *Les sangs*, mais nous voulons tout de même revenir sur celle qui se décèle dans *La petite pièce en haut de l'escalier*. De fait, ne pourrait-on pas dire que chez Fréchette, Henri demande à Grâce d'être de mauvaise foi en voulant rejouer la fameuse « scène » de son arrivée, ce qu'elle refuse ? Il souhaite qu'elle feigne d'ignorer ce qui se cache dans la pièce, qu'elle fasse comme si elle n'y était jamais entrée, finalement qu'elle dissimule les « mauvaises » actions qu'elle sait très bien avoir commises, et dont Henri connaît maintenant la teneur. Ce faisant, il est lui-même de mauvaise foi, comme les personnages des *Sangs*, qui mentent souvent en sachant que

²⁹⁸ Maxime Decout, *op. cit.*, p. 15.

leur interlocuteur connaît la vérité, qui se déguisent et jouent un rôle, se prennent pour d'autres qu'eux-mêmes.

Finalement, la plupart des personnages rencontrés dans les deux œuvres au corpus font preuve de cette mauvaise foi, comme si elle était inévitable lorsqu'il est question de relations à l'autre. Maxime Decout, en reprenant Sartre, dit que « la mauvaise foi est une attitude qui, “au lieu de diriger sa négation vers le dehors, la tourne vers elle-même”, puisque l'être humain nie une partie de ce qu'il est²⁹⁹ ». De fait, en se mentant à soi-même et en faisant croire aux autres qu'il s'agit de la vérité, toute personne nie sa véritable identité, sa vérité intérieure. Henri nie qu'il a un problème, une blessure qu'il ne veut pas guérir, en la cachant. Il fait tout pour que Grâce oublie ce qu'elle a vu, pour qu'elle aussi soit de mauvaise foi et se mente à elle-même : elle n'est pas entrée dans la pièce, et, surtout, elle n'y a rien vu puisqu'elle était vide, voudrait-il qu'elle se dise. Féléor, de son côté, se ment à lui-même en n'admettant pas vouloir écrire un livre, en disant ne jamais avoir eu cette ambition, alors que, clairement, il veut devenir le personnage que lui a inventé Mercredi Fugère. Les femmes du corpus, elles aussi, font forcément preuve de mauvaise foi, mais elles sont plus enclines à mentir : elles ne se mentent pas tellement à elles-mêmes, mais davantage aux autres, ce qui fait qu'elles sont en adéquation entre ce qu'elles pensent, ce qu'elles écrivent, et les gestes qu'elles posent ou les paroles qu'elles prononcent. Pour ainsi dire, les femmes sont celles qui sont traitées de menteuses, mais ce sont peut-être celles qui mentent le moins puisque leurs mensonges nous sont exposés constamment et puisqu'elles sont vraies envers elles-mêmes.

Tout compte fait, Carole Fréchette et Audrée Wilhelmy offrent deux réécritures différentes en tous points, ou presque, l'une de l'autre (le genre, la forme, les motifs repris ne sont pas les mêmes), mais toutes deux font une grande place à la parole féminine et à l'émancipation des personnages féminins — même si elles les font mentir ou n'hésitent pas à les faire traiter de menteuses. Les personnages de femmes que l'on retrouve dans *La petite pièce en haut de l'escalier* et dans *Les sangs* sont fortes et savent où elles s'en vont. En ce sens, nous avons voulu montrer qu'elles font preuve d'agentivité et que c'est notamment par le mensonge qu'elles y arrivent, que c'est avec celui-ci qu'elles s'imposent aux autres comme des femmes

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 13.

libres, maîtresses de leur vie. Les auteures replacent véritablement l'attention sur les femmes du meurtrier, sur leurs paroles et leurs histoires, pour donner un contrepoids à cette voix masculine, et à cette morale voulant qu'une femme doive obéir à son mari, sans quoi elle sera punie. Fréchette et Wilhelmy réussissent à réhabiliter l'image de la femme du conte, à *doublement* réécrire le conte : en réécrivant (*rewriting*), elles remettent ou replacent (*re-righting*) les personnages féminins en position favorable, selon ce que suggère Chantal Zabus³⁰⁰. Celles-ci font leurs propres choix, ne se laissent pas dicter quoi faire, malgré les apparences qui, comme nous l'ont montré les textes étudiés, sont souvent trompeuses.

³⁰⁰ Chantal Zabus, « Subversive Scribes : Rewriting in the 20th Century », *Anglistica*, vol. 5, n° 1-2, 2001, cité dans Brigitte Le Juez, *loc. cit.*, p. 499.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Fréchette, Carole, *La petite pièce en haut de l'escalier*, Montréal/Arles, Leméac/Actes-Sud Papiers, 2008, 73 p.

Perrault, Charles, « La Barbe bleue », *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981 [1697], p. 147-154.

Wilhelmy, Audrée, *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013, 155 p.

Réécritures de « La Barbe bleue » mentionnées

Atwood, Margaret, « Bluebeard's Egg », *Bluebeard's Egg*, New York, Anchor Books, 1998 [1983], p. 109-138.

Ben Jelloun, Tahar, « Barbe-Bleue », *Mes contes de Perrault*, Paris, Seuil, 2014, p. 77-110.

Carter, Angela, « The Bloody Chamber », *The Bloody Chamber and Other Stories*, New York/London, Penguin Books, 1993, p. 7-41.

Fleutiaux, Pierrette, « Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules », *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984, p. 91-120.

Loher, Dea, *Barbe-Bleue, espoir des femmes. Manhattan Medea*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2001, 107 p.

Luthaud, Anne, *Comme un mensonge*, Paris, Verticales, coll. « Phase deux », 2009, 128 p.

Corpus critique sur « La Barbe bleue »

Fix, Florence, *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Paris, Hermann, coll. « Savoirs lettres », 2014, 232 p.

Le Juez, Brigitte, « La réécriture des mythes comme lieu de passage : l'exemple de Barbe-bleue », *Revue de littérature comparée*, vol. 4, n° 348, 2013, p. 489-501.

Mothe, Jean-Pierre, « La Barbe est bleue », *Du Sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 1999, p. 11-26.

Raphoz, Fabienne, *Les femmes de Barbe-Bleue. Une histoire de curieuses*, Genève, Metropolis, 1995, 155 p.

Velay-Vallantin, Catherine, « Barbe-Bleue », *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 43-93.

Corpus théorique

Bellemin-Noël, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*, Montréal, Balzac, coll. « L'écriture indocile », 1994, 184 p.

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Pocket, 1999, 476 p.

Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1983 [1961], 552 p.

Bourassa-Girard, Élyse, *Aliénation, agentivité et ambivalence dans Putain et Folle de Nelly Arcan : une subjectivité féminine divisée*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 122 f.

Cannone, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Klincksieck, 1998, 172 p.

Cliche, Denise, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 215-247.

Collin, Françoise, *Anthologie québécoise, 1977-2000*, Montréal, Remue-ménage, 2014, 265 p.

Couchard, Françoise, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 1991, 224 p.

Currie, Gregory, « L'interprétation du non-fiable : narrateurs non-fiables et œuvres non-fiables », traduit de l'anglais par Annick Louis, *Vox Poetica*, [en ligne], http://www.vox-poetica.org/t/articles/currie.html#_ftn1 (page consultée le 9 janvier 2016).

Decout, Maxime, *En toute mauvaise foi. Sur un paradoxe littéraire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015, 190 p.

Décultot, Élisabeth (dir.), *Musées de papier : L'Antiquité en livres, 1600-1800*, Paris, Louvre Éditions/Gourcuff Gradenigo, 2010, 167 p.

- Du Plessis, Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending : Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, coll. « Everywoman : Studies in History, Literature, and Culture », 1985, 253 p.
- Duval, Sophie, « Approfondir le secret : cryptophilie et ironie dans *À la recherche du temps perdu* », *Modernités*, n° 14, 2001, p. 113-132.
- Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, 419 p.
- Falguières, Patricia, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, 140 p.
- Fleutiaux, Pierrette, « Préface », *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11-13.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2013 [1976], 336 p.
- Gallèpe, Thierry, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1998, 479 p.
- Gauvin, Lise, « Écrire/réécrire le/au féminin : notes sur une pratique », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 11-28.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
- Haase, Donald, « Feminist Fairy Tale Scholarship », in Donald Haase (dir.), *Fairy Tales and Feminism : New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 1-36.
- Hébert, Chantal et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7-21.
- Heinich, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996, 397 p.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, coll. « New accents », 195 p.
- Kahn, Madeleine, *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press, 1991, 172 p.
- Krings, Véronique et Catherine Valenti (dir.), *Les antiquaires du Midi : savoirs et mémoires, XVI^e-XIX^e siècle*, Paris, Errance, 2010, 190 p.

- Langevin, Francis, *Enjeux et tensions lectorales de la narration hétérodiégétique dans le roman contemporain*, thèse de doctorat, Université du Québec à Rimouski/Université Charles-de-Gaulle, 2008, 327 f.
- Lieberman, Marcia K., « Some Day My Prince Will Come : Female Acculturation Through the Fairy Tale », in Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York, Methuen, 1986, p. 185-200.
- Lyons, John D., « Découverte, dissimulation, discernement », *Sigila*, n° 20, 2007, p. 91-97.
- Mauriès, Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002, 259 p.
- Meindl, Dieter, « (Un-)Reliable Narration from a Pronominal Perspective », in John Pier (dir.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin/New York, De Gruyter, 2004, p. 59-82.
- Meyer, Arielle, *Le spectacle du secret : Marivaux, Gautier, Barbey d'Aurevilly, Stendhal et Zola*, Genève, Librairie Droz S.A., coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, 261 p.
- Meyers, Diana T., « Philosophical feminism », *Encyclopedia Britannica*, [en ligne] <http://www.britannica.com/topic/philosophical-feminism> (page consultée le 28 mars 2016).
- Monier, Magali, « Naissance et renaissance du conte de fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter », *Études de lettres*, n° 3-4, 2011, p. 243-258.
- Mougin, Sylvie, « La langue, le rouet et le rabot. Les représentations de la parole féminine et masculine dans la société paysanne », *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2000, [en ligne], <http://clio.revues.org/216> (page consultée le 6 janvier 2016).
- Nordmann, Charlotte, « Lexique », in Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 275-284.
- Pedot, Richard, *Le seuil de la fiction. Essai sur le secret*, Paris, Michel Houdiard, 2010, 189 p.
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Histoires », 1987, 367 p.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte suivi de Les transformations des contes merveilleux*, traduit du russe par Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 254 p.
- Rabaté, Dominique, « Le secret et la modernité », *Modernités*, n° 14, 2001, p. 9-32.

- Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence : Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton, 1979, 310 p.
- Robert, Lucie, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85.
- Robert, Marthe, « Préface », in Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 7-20.
- Saint-Martin, Lori, « Romans d'homme, voix de femme : "Marie Auger", Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon », *Voix et Images*, vol. 32, n° 2, 2007, p. 31-47.
- _____, « Voix narratives féminines dans la fiction des hommes : vers une véritable mixité ? », in Yvan Lamonde et Jonathan Livernois (dir.), *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 373-386.
- _____, « Quatre femmes et un loup : le désir féminin dans "Le Petit chaperon rouge" et ses reprises contemporaines », in Isabelle Boisclair et Catherine Dussault-Frenette (dir.), *Femmes désirantes : art, littérature, représentations*, Montréal, Remue-ménage, 2013, p. 103-124.
- Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, London, Routledge Taylor & Francis Group, coll. « New Critical Idiom », 2006, 184 p.
- Schnapper, Antoine, *Le géant, la licorne et la tulipe*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1988, 415 p.
- Seifert, Lewis C., « On Fairy Tales, Subversion, and Ambiguity : Feminist Approaches to Seventeenth-Century *Contes de fées* », in Donald Haase (dir.), *Fairy Tales and Feminism : New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, p. 53-71.
- Sermain, Jean-Paul, *Le conte de fées, du Classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « Esprit des lettres », 2005, 284 p.
- Shkembi, Merita, *Du théâtre à l'anti-théâtre : analyses d'œuvres dramatiques de Normand Chourette, Carole Fréchette et Larry Tremblay*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2013, 336 f.
- Simonsen, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, 222 p.
- Stone, Kay, *Some Day Your Witch Will Come*, Detroit, Wayne State University Press, 2008, 342 p.

- Vallée-Dumas, Catherine, *Stéréotypes et transformations du féminin et du masculin dans La Passion des femmes de Sébastien Japrisot*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, 149 f.
- Velay-Vallantin, Catherine, *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, 359 p.
- Voldeng, Evelyn, « L'intertextualité dans les écrits féminins d'inspiration féministe », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, 1982, p. 523-530.
- Waelti-Walters, Jennifer, *Fairy Tales and the Female Imagination*, Montréal, Eden Press, 1982, 161 p.
- Wilhelmy, Audrée, *L'image en amont du texte littéraire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2015, 246 f.
- Woolf, Virginia, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèques 10/18 », 1992, 171 p.
- Zipes, Jack, *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Austin, University of Texas Press, 1979, 201 p.
- _____, *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Wildman Press, 1983, 214 p.
- _____, *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York, Methuen, 1986, 270 p.
- _____, *The Irresistible Fairy Tale : the Cultural and Social History of a Genre*, Princeton, Princeton University Press, 2012, 235 p.