

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS DE FEMMES ET CONTES DE FÉES : UNE ÉTUDE DE « LA FEMME DE L'OGRE » DE
PIERRETTE FLEUTIAUX, ET *PEAU D'ÂNE* DE CHRISTINE ANGOT

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MÉLANIE DULONG

NOVEMBRE 2011

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

Tout d'abord, je désire remercier ma directrice, Martine Delvaux, pour son support et ses précieux conseils. Je tiens également à remercier Nathalie Dulong, Michel Lamoureux, Doris Perron et David Caron pour leur soutien et leurs encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'ÉVOLUTION DU CONTE DE FÉES	10
1.1 Retracer l'origine des contes : une tâche difficile	10
1.2 Le contexte social de la naissance du conte de fées	11
1.3 Les débuts du conte de fées	15
1.4 La transformation du conte, de la tradition orale à la tradition littéraire	16
1.5 Charles Perrault : homme de son époque	18
1.6 L'idéologie patriarcale et les archétypes féminins	20
1.7 Le corps inutile	22
1.8 La cristallisation des archétypes à travers la médiatisation de masse du conte de fées : de Perrault à Walt Disney	25
1.9 La réécriture subversive du conte de fées	27
CHAPITRE II	
« LA FEMME DE L'OGRE » DE PIERRETTE FLEUTIAUX : LA REPRÉSENTATION D'UN CORPS SAISI DE L'INTÉRIEUR	35
2.1 Le corps destructeur versus le corps protecteur	39
2.2 Le corps matriciel	42
2.3 Le corps-à-corps	46
2.4 Le corps transformé	49
CHAPITRE III	
<i>PEAU D'ÂNE</i> DE CHRISTINE ANGOT : LA REPRÉSENTATION D'UN CORPS CONSTRUIT SOCIALEMENT	59
3.1 Le corps aliéné	62

3.2 Le corps contraint.....	64
3.3 Le corps désirant	67
3.4 Le corps stigmatisé.....	69
3.5 Le corps psychotique.....	71
3.6 Le corps habillé.....	79
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	92

RÉSUMÉ

Le conte de fées naît à une époque où l'idéal de l'homme civilisé gagne en popularité. Certains auteurs, issus pour la plupart de la société de cour, puisent des contes dans la tradition orale et en font des adaptations littéraires. Avec son inscription littéraire, le conte merveilleux devient un outil pédagogique. Son contenu est donc adapté de manière à en faire un vecteur du modèle de civilité : il faut apprendre aux enfants à se comporter conformément à cet idéal. Ceci est bon pour les deux sexes. Cependant, l'idéal de la femme civilisée est beaucoup plus prescriptif et restrictif que celui de l'homme civilisé : si l'on peut pardonner à ce dernier, ou même valoriser, son tempérament sanguin, les pulsions féminines sont tout simplement inacceptables. On s'attend de la femme qu'elle soit toujours irréprochable, autant sur le plan de son apparence que de son comportement. L'idéologie patriarcale qui va de pair avec celle de la civilité reproche à la femme toute marque d'initiative ou d'individualité. On veut qu'elle soit passive, soumise, vertueuse et prude. Ainsi, beaucoup de contes de fées s'adressent aux petites filles et leur enseignent les bons et les mauvais comportements.

L'idéologie patriarcale véhiculée par le conte de fées a fait l'objet de critiques féministes, particulièrement dans les années 1970. On a reproché au conte de fées d'encourager la passivité féminine à travers une représentation stéréotypée des rôles sexuels. On a aussi condamné la représentation de la femme-objet : l'apparence physique de la femme est centrale dans le conte de fées. Si les héros connaissent le succès grâce à leurs actions, les héroïnes doivent tout à leur beauté. Ces diverses critiques ont ouvert la voie à plusieurs réécritures féministes du conte de fées. Certains écrivains et écrivaines ont créé de nouvelles histoires en empruntant la structure traditionnelle du conte de fées, d'autres ont plutôt choisi de transformer des contes déjà connus.

Dans ce mémoire, nous proposons, pour commencer, un survol de l'évolution du conte de fées, de son origine orale à ses subversions littéraires contemporaines, en lien avec certaines transformations sociales. Nous étudierons, par la suite, deux réécritures de contes de fées qui, à notre avis, possèdent un caractère féministe. Il s'agit de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux (1984) et de Peau d'âne de Christine Angot (2003). Ces deux récits qui vont à l'encontre du discours patriarcal propre aux contes de fées traditionnels évoquent des idéologies féministes opposées. Plusieurs éléments du texte de Fleutiaux correspondent à l'idéologie du féminisme de la femelléité tandis que le récit d'Angot évoque l'idéologie du courant féministe matérialiste. Nous verrons de quelle manière elles parviennent toutes deux, à travers des écritures du corps qui diffèrent grandement l'une de l'autre, à contrecarrer la représentation du corps féminin objet, perçu selon le regard masculin, qui est caractéristique du conte de fées traditionnel.

Mots clés : Conte de fée, patriarcat, féminisme, subversion, réécriture.

INTRODUCTION

Depuis le XVII^e siècle, le conte de fées n'a pas cessé de susciter l'intérêt d'intellectuels. Après les folkloristes et les ethnologues, qui ont effectué d'importantes recherches, plusieurs théoriciens s'y sont penchés à leur tour, que ce soit dans le but d'analyser sa structure ou de comprendre ses effets sur le lecteur. Bruno Bettelheim (1976) a notamment consacré un ouvrage sur l'étude psychanalytique du conte de fées dans lequel il explique le fonctionnement de celui-ci sur les structures psychiques de l'individu, plus particulièrement sur celles de l'enfant. À l'instar de Bettelheim, plusieurs auteurs ont privilégié cet angle d'analyse pour leur étude du conte de fées. Mais il faudra attendre encore plusieurs années pour avoir droit à des études sociohistoriques. Dans *The Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983), Jack Zipes déplore ce manque. Comme le structuralisme (V. Propp) et le formalisme, qui concentrent leur attention sur la forme du conte en dépit des autres perspectives possibles, la psychanalyse, science à laquelle on reproche d'être a-historique, s'intéresse à ce type de récits pour son contenu symbolique en ne tenant compte ni de son contexte social ni de son évolution diachronique. Ce type de récit est donc considéré comme universel et sans âge. Zipes, quant à lui, s'intéresse à l'évolution du conte, de la tradition orale à la littérature contemporaine. Selon lui, on ne peut faire abstraction du contexte social dans lequel est produit le récit. Bien que certains éléments de sa structure traversent les âges, son contenu, de même que plusieurs de ses aspects formels, varient selon l'époque.

Ainsi, le conte de la tradition orale n'est pas le même que celui de la tradition littéraire. Si le changement est explicite en ce qui a trait à sa prose, il se fait plus subtil quant aux thématiques et valeurs véhiculées. Cependant, la transformation la plus considérable concerne sa nature même : on passe d'un matériau commun facilement malléable (la transmission orale) à l'écriture, qui relève de l'individualité et cristallise, d'une certaine manière, le contenu. À cette appropriation « personnelle » du conte populaire correspond une nouvelle fonction sociale : le conte de la tradition orale est rassembleur, il propose un moyen de combattre symboliquement l'oppression vécue par les paysans, tandis que le conte de fées littéraire, écrit par une certaine élite, devient un important outil pédagogique, un vecteur de transmission des valeurs aristocratiques. Des auteurs conçoivent le conte de fées comme un

excellent moyen d'enseigner aux enfants les idéaux de l'époque. Charles Perrault sera la figure de proue de ce « projet » social.

On ne peut ignorer le fait que le XVII^e siècle est traversé par un processus de civilisation, prenant racine au tout début de la Renaissance, qui contraint l'individu à réprimer ses pulsions et à avoir un comportement conforme aux nouvelles règles de bienséance. Il va sans dire que ce phénomène social influence considérablement la conception de l'éducation. Le code de civilité gagne en popularité dans une société où l'individualisme prend tranquillement le dessus sur la vie communautaire caractéristique de la féodalité et l'enfance, qui ne désignait auparavant rien de plus qu'une période de dépendance, devient une étape importante du développement de l'individu. L'homme civilisé se doit de respecter des règles de bienséance et celles-ci sont désormais inculquées dès l'enfance. Tout le système d'éducation sera réformé en fonction de cette idéologie nouvelle. Charles Perrault, fidèle aux idéaux de l'époque, transforme le conte populaire en outil pédagogique et adapte le contenu en fonction de ses destinataires et des normes qu'il désire leur enseigner. Tout d'abord, le conte de la tradition orale, qui ne s'adresse pas particulièrement aux enfants, propose souvent un contenu violent avec des références sexuelles et/ou scatologiques plus ou moins explicites. Perrault et ses contemporains censureront donc certains éléments au profit d'un contenu puéril et d'un ton aristocratique.

C'est ainsi, par exemple, que le motif anthropophagique est évacué du « Petit Chaperon Rouge » dans l'adaptation littéraire – dans la plupart des versions orales, la protagoniste mange la chair et boit le sang de sa grand-mère. Mais il ne s'agit pas seulement d'un souci de censure dans le but de rendre le récit convenable pour les enfants, ces adaptations touchent aussi une couche significative plus profonde, soit l'aspect symbolique du conte. L'acte anthropophagique commis par le Petit Chaperon Rouge constitue une représentation symbolique de la maturation sexuelle de la fille. En incorporant la chair et le sang de sa grand-mère, elle devient elle-même une femme. Or, ce motif de l'initiation est totalement éliminé de la version littéraire de Perrault dans laquelle la transgression de l'interdit sexuel ne représente pas un rituel de passage, mais plutôt un modèle de comportement à proscrire.

Autrement dit, c'est précisément le comportement des petites filles qui est visé par ce conte : à une époque où les instincts naturels de la femme sont perçus comme une menace de

taille, il est primordial d'apprendre aux petites filles, dès leur plus jeune âge, à exercer un contrôle rigide de leurs pulsions. La femme civilisée se doit d'être irréprochable autant dans son maintien et sa toilette que dans les paroles qu'elle prononce ou les actes qu'elle pose. Comme l'homme, elle est tenue de se soumettre à un ensemble de règles de bienséance, mais celles-ci sont très différentes selon le sexe.

Pour correspondre à l'idéal féminin, la femme doit être bien mise tout en faisant preuve de pudeur et de modestie. Il faut que son comportement soit empreint de douceur et de docilité. Le caractère proactif est réservé à l'homme, tandis que c'est la passivité qui doit dominer l'attitude de la femme. Il n'est pas étonnant que les contes de fées aient été modifiés de manière à correspondre à ces idéaux, devenus de véritables stéréotypes sexuels dont certains subsistent encore aujourd'hui malgré tous les combats féministes. En 1974, Andrea Dworkin écrit dans *Woman Hating*: « We have taken the fairy tales of childhood with us into maturity, chewed but still lying in the stomach, as real identity. » (1974, p. 32-33) On peut dire alors que Perrault a pleinement atteint son objectif qui était de faire en sorte que les normes sociales soient intériorisées par les enfants – et surtout par les petites filles – à travers ses récits.

Aujourd'hui encore, les enfants ingèrent ces idéaux par l'intermédiaire des albums et des films de Walt Disney. L'imagerie entourant le conte de fées est toujours présente dans nos esprits, et ce dès notre plus jeune âge. Il suffit de se promener dans les rayons pour enfants des magasins à grande surface pour constater que Cendrillon, Blanche-Neige ou Pocahontas sont toujours à la mode. D'ailleurs, tout récemment, l'auteure Peggy Orenstein (2011) a écrit un livre sur ce sujet, qui s'intitule *Cinderella Ate My Daughter*, dans lequel elle s'interroge sur le phénomène bien actuel qu'est la recrudescence de la fascination des petites filles pour les princesses.

La prégnance du modèle féminin véhiculé par le conte de fées a été pointée du doigt, dans la seconde moitié du XX^e siècle, par plusieurs féministes, dont Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Andrea Dworkin, Key Stone, Marcia Lieberman, Karen Rowe et Jack Zipes, qui ont dénoncé ses composantes et ses répercussions dans la réalité. Certaines d'entre elles ont entrepris une réécriture féministe du conte de fées, soit en adaptant des récits traditionnels, soit en utilisant leur structure particulière afin de créer de nouvelles histoires.

Bien que les moyens de subversion diffèrent d'une auteure à l'autre, l'objectif est commun : mettre en évidence ou tout simplement éliminer les valeurs patriarcales propres à ces récits.

Plusieurs opteront pour la proposition de nouveaux modèles féminins. Par exemple, quatre femmes du *Merseyside Women's Liberation Movement in Liverpool*, en Angleterre, ont réécrit des classiques tels que « The Prince and the Swineherd », « Rapunzel », « Little Red Riding Hood », et « Snow White » (Zipes, 1983). « Little Red Riding Hood » raconte l'histoire de Nadia, une petite fille timide, qui apprend à surmonter sa peur de la forêt pour sauver son arrière-grand-mère du méchant loup qu'elle réussit à tuer. La fourrure de ce dernier est utilisée pour fabriquer la doublure de la cape de la fillette, et son arrière-grand-mère lui dit que celle-ci a désormais des pouvoirs spéciaux : lorsqu'elle rencontrera un enfant timide et craintif dans les bois, elle n'aura qu'à lui faire porter la cape pour qu'il devienne brave. C'est alors que l'héroïne part à l'aventure dans la forêt. L'héroïne de cette version se distingue nettement de celle de la version de Perrault de par son caractère proactif et indépendant.

Plusieurs autres femmes (Harriet Herman, Catherine Sorr, ...), et des hommes aussi (Tomi Ungerer, Hans-Joachim Gelberg, ...), se sont livrés à la réécriture subversive du conte de fées. Les femmes du Merseyside avancent que les contes de fées sont politiques : « They help to form children's values and teach them to accept our society and their roles in it. Central to this society is the assumption that domination and submission are the natural basis of all of our relationships. » (Zipes, 1983, p. 181) Pour cette raison, il est important d'adapter le contenu en fonction des nouvelles valeurs d'égalité entre les sexes. Il est donc possible de réutiliser le conte pour sa fonction pédagogique et ainsi inculquer aux enfants une nouvelle vision du monde. Mais encore, ce n'est pas la seule voie de subversion possible. Certains auteurs ont plutôt décidé de sortir du cadre en changeant de destinataire : reprendre le récit pour enfant et l'adapter pour l'adulte. Cette option multiplie les procédés possibles de subversion. Si l'écriture pour enfant implique un souci, voire un devoir pédagogique, et que, par conséquent, le contenu se doit de véhiculer des valeurs appropriées, l'écriture pour adulte permet une plus grande latitude : renversement, parodie, ironie, procédés de subversion textuelle; différentes méthodes qui permettent de situer l'aspect subversif sur plusieurs degrés de lecture qui ne seraient pas accessibles à la compréhension de l'enfant.

Dans ce mémoire, nous proposons de nous pencher sur le travail de deux écrivaines qui, à vingt ans d'intervalle, se sont prêtées à une réécriture du « Petit Poucet » et de « Peau d'âne ». Ces deux textes, qui s'intitulent respectivement « La femme de l'Ogre » (Fleutiaux, 1984) et *Peau d'âne* (Angot, 2003), présentent, de manières bien différentes, un contre-discours du conte de fées de tradition patriarcale. Pierrette Fleutiaux s'intéresse principalement au personnage de la femme de l'Ogre dans le « Petit Poucet » de Perrault, elle en fait la protagoniste principale de son récit. Quant à Christine Angot, elle nous offre une version autobiographique de *Peau d'âne*. Le but de ce mémoire est d'étudier la manière dont elles parviennent, toutes deux, à passer d'une représentation de la femme comme objet perçu, à la mise en scène d'un corps féminin sujet. Alors que Fleutiaux prête un pouvoir salvateur à l'écriture du corps – elle permet de se le réapproprier –, Angot s'en sert pour montrer un corps souffrant, aliéné par la société patriarcale. Bien qu'il ne soit pas explicitement question d'une intention féministe à l'origine de l'écriture de ces textes, on peut constater que les deux visions qu'ils offrent correspondent aux idéologies de deux courants féministes distincts : différentialiste et matérialiste.

Bien entendu, les recherches effectuées dans le cadre de ce mémoire s'appuient sur un nombre choisi d'ouvrages théoriques et quelques contes de fées (plutôt que leur ensemble) sont considérés, l'objectif n'étant pas d'offrir une étude exhaustive de ceux-ci. De plus, les observations et interprétations sont faites à partir d'un angle d'analyse très précis, soit les théories féministes. Il s'agit donc d'offrir une proposition de lecture de ces textes et non pas de leur imposer un sens univoque. Plusieurs études féministes du conte de fées ont déjà été menées, dont celles publiées dans *Don't Bet On the Prince* (Zipes, 1986) qui servent d'ailleurs à étayer notre propos. L'originalité de ce mémoire réside plutôt dans la perspective comparative qui permet non seulement de dresser un portrait de l'évolution du conte de fées et de ses différentes fonctions sociales, mais aussi d'aborder la question de l'évolution du féminisme en observant de quelle manière les idéologies propres à différents courants peuvent être représentées à travers divers procédés textuels propres au récit fictif.

Les théories féministes soutiendront l'ensemble de ce mémoire. Mais dans un premier temps, nous traiterons du contexte sociohistorique dans lequel a pris naissance le conte de fées et nous observerons les transformations subies par les récits lors de leur passage de la

tradition orale à la tradition littéraire. Les raisons inhérentes à ces modifications ainsi que leurs conséquences sociales seront mises en exergue. Nous verrons que la représentation de la femme dans le conte de fées a fait, dès les années 60, l'objet d'études féministes. Les résultats de ces recherches nous serviront de base pour l'analyse des textes de Fleutiaux et Angot. Comme plusieurs auteurs l'ont fait auparavant, ces écrivaines ont repris des contes de fées du répertoire classique et ont transformé leur forme et leur contenu. Nous expliquerons pourquoi, selon nous, ces reprises constituent une subversion féministe et comment elles se distinguent l'une de l'autre en raison des différentes visions qu'elles offrent, celles-ci correspondant aux idéologies de deux courants féministes, soit le différentialisme et le matérialisme. Nous en profiterons pour traiter du contexte sociohistorique de ces courants et expliquerons leurs divergences. L'analyse comparative nous permettra de voir comment deux textes peuvent avoir une portée féministe de manières totalement différentes, voire diamétralement opposées.

Le mémoire sera divisé en trois chapitres. Le premier fera état, dans un premier temps, de la difficulté à retracer l'origine des contes. Les folkloristes se sont évertués à accomplir cette tâche irréalisable pour finalement changer de cap en se concentrant sur l'aspect formel de ces récits. Il est pratiquement impossible d'avoir une véritable vue d'ensemble de ce que fut le conte populaire à travers les âges – les premières traces littéraires remontent à l'Antiquité, mais on ne peut savoir à quelle époque est née sa tradition orale. Sans compter le fait que le travail du folkloriste n'est pas dénué de toute subjectivité. Le choix des textes recueillis et étudiés est certainement influencé par les valeurs et les tabous de la société de l'époque à laquelle les recherches sont effectuées.

Nous verrons par la suite que ce rapport avec le social touche aussi la littérisation du conte populaire. Il sera donc nécessaire, pour bien comprendre les transformations apportées aux récits lors de leur passage de la tradition orale à leur inscription littéraire, de s'intéresser au contexte social dans lequel a pris naissance le conte de fées. Nous verrons que le processus de civilisation qui traverse le XVII^e siècle va de pair avec une nouvelle conception de l'individu et de l'enfance. Ces éléments sont inextricables et s'influencent mutuellement. Largement diffusées grâce à l'arrivée de l'imprimerie, ces idées nouvelles se constitueront en

véritable hégémonie. Paradoxalement, la littérature devient à la fois un outil d'épanouissement personnel et un instrument de domination.

Après ce tour d'horizon, nous donnerons un aperçu de la naissance du conte de fées. Il sera tout d'abord question du changement d'attitude vis-à-vis du conte populaire qui, jadis méprisé par les gens de la haute société, fait désormais l'objet d'un véritable engouement. L'imaginaire et la forme du conte conviennent parfaitement aux enfants, à condition d'adapter son contenu – les contes de la tradition orale s'adressent indifféremment à l'adulte et l'enfant. C'est dans la société de cour que se développera ce genre littéraire et, en premier lieu, c'est à un public éduqué qu'il s'adressera. Il se devra donc de respecter et transmettre les valeurs aristocratiques. On voit dans le conte un outil pédagogique sans précédent. Nous verrons comment cette nouvelle conception a transformé sa fonction sociale.

Nous traiterons également du rôle majeur joué par Perrault dans la pédagogisation du conte populaire. Bien que le conte de fées ait d'abord été conçu par des femmes, dont Mme d'Aulnoy à qui l'on doit son appellation, c'est à Charles Perrault qu'on attribue son énorme succès. Loin de cacher sa visée pédagogique, Perrault se fait un véritable devoir d'éduquer les enfants à travers ses récits. Il remanie des contes issus de la tradition orale et leur donne un ton moralisateur. Les petites filles seront les premières visées. Le Petit Chaperon Rouge ou l'épouse de Barbe Bleue serviront de contre-modèles alors que Cendrillon ou Peau d'âne montreront l'exemple à suivre.

Par la suite, nous nous intéresserons aux critiques féministes du conte de fées qui ont vu le jour dans la seconde partie du XX^e siècle. Elles reprochent à ces récits d'offrir un portrait figé de la femme – belle, douce, soumise, passive. Dans cet esprit, la théorie de Corinne Chaponnière (1989) sera expliquée afin de démontrer l'élimination de sens dont fut victime le corps féminin à travers les représentations artistiques de la Renaissance et dont le résultat se fait voir dans le conte de fées. L'évolution des médias de masse n'a fait que cristalliser davantage ces stéréotypes, il suffit de penser aux adaptations de Walt Disney qui ont marqué notre enfance pour le comprendre. Cette représentation des stéréotypes sexuels n'est pas sans effet sur les auditeurs. On peut même se risquer à parler de conditionnement par le conte de fées.

Nous verrons cependant que certains auteurs ont, dès le XVIII^e siècle, osé s'opposer à l'idéologie dominante en écrivant des contes subversifs. Le conte possède plusieurs fonctions : il peut être libérateur – permettant ainsi autant à l'individu qu'à un groupe social de combattre l'oppression de manière symbolique –, il peut servir d'outil de domination lorsqu'on l'utilise dans une visée pédagogique, et il peut être subversif lorsqu'il est transformé dans le but d'offrir des modèles alternatifs ou une critique sociale. Certes, ces fonctions peuvent s'imbriquer; un conte peut être à la fois subversif et libérateur – c'est même souvent le cas – ou, encore, subversif, pédagogique et libérateur. Cependant, l'un n'implique pas nécessairement l'autre. Certaines auteures féministes ont utilisé la valeur pédagogique du conte pour proposer de nouveaux modèles. Dans ce cas, le récit possède les trois fonctions puisqu'il met en scène un personnage féminin anti-traditionnel qui permettra à la petite fille de se libérer symboliquement. Mais l'adaptation subversive du conte n'est pas, surtout lorsqu'elle s'adresse à un lectorat adulte, obligatoirement éducative et n'a pas forcément de vertu libératrice.

Nous traiterons également des différents types de réécritures féministes des contes de fées traditionnels et des différentes représentations féminines qu'ils comportent. Les manières de procéder sont variées et le caractère féministe de certains textes ne fait pas l'unanimité. Cet aperçu de la diversité des subversions du conte nous permettra de faire le lien avec les textes que nous analyserons dans les chapitres suivants. Nous verrons, entre autres, en comparaison avec d'autres types de réécritures, ce qu'il advient de la structure des contes originaux.

Le second chapitre sera consacré à l'analyse de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux. Nous nous appuierons ici sur les théories féministes de la femelléité, issues du courant différentialiste (Luce Irigaray, Hélène Cixous, Nicole Brossard, Suzanne Lamy, Béatrice Didier). Nous verrons que Fleutiaux semble partager l'idée selon laquelle le passage d'une écriture du corps perçu à celle du corps vécu permet à la femme de s'affranchir et de se positionner comme sujet. Dans cette visée, l'accent est mis sur les sensations corporelles ressenties par le personnage féminin, donnant lieu à plusieurs métaphores tournant autour du thème de la matrice. En accord avec l'esprit du féminisme de la femelléité, le maternel est représenté comme la force première de la femme, il constitue un pouvoir qui lui permet de se

transformer, voire de s'« autoengendrer ». Nous verrons aussi que plusieurs autres composantes de l'idéologie différentialiste se retrouvent dans le texte : comme le lien privilégié qui unit la femme et la nature, les qualités féminines intrinsèques telles que le respect, la douceur, le côté protecteur, etc., ainsi que cette ouverture à la différence qui provient de sa spécificité maternelle. En raison de ces particularités reliées à son sexe et d'une certaine aide extérieure, personnifiée par Poucet, l'héroïne réussira à s'affranchir de la domination masculine. L'homme oppresseur sera au contraire victime de sa propre violence. Ainsi, nous observerons que les différences sexuelles demeurent stéréotypées et que la femme est représentée comme étant moralement supérieure à l'homme.

Dans le troisième chapitre, nous verrons que la vision offerte par Christine Angot, dans sa reprise de *Peau d'âne*, est diamétralement opposée à celle exposée dans le chapitre précédent. Pour l'analyse du récit d'Angot, nous nous baserons sur les théories du courant féministe matérialiste. Bien qu'il n'y ait pas d'équivoque quant à la nature autobiographique de ce texte, le pronom « il », substitué au « je » habituel, est symptomatique de ce que l'on peut constater dans le récit : Angot met en scène un corps aliéné par les dictats de la mode et le patriarcat. En effet, l'héroïne est dépossédée, dominée par son père incestueux. L'écriture du corps sert, ici, à démontrer de quelle manière il est construit socialement (Colette Guillaumin, Nicole-Claude Mathieu).

CHAPITRE I

L'ÉVOLUTION DU CONTE DE FÉES

1.1 Retracer l'origine des contes : une tâche difficile

Ce n'est pas avant le XIX^e siècle que l'intérêt des intellectuels se porte vers les contes populaires français. Longtemps méprisés par les gens cultivés, les *Contes* sont redécouverts par les romantiques. En 1826, le bibliophile Jacob édite les *Œuvres choisies de Ch. Perrault*, un recueil longuement annoté par Collin de Plancy, et le baron Walckenaer publie ses *Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault et sur l'origine de la féerie*. Au cours du même siècle débutent les recherches (ayant lieu pour la plupart vers la fin du XIX^e et le début du XX^e) qui serviront de base pour l'étude folklorique. À cette époque, la pratique du contage se fait rare et se trouve influencée par « une certaine tradition écrite (littérature de colportage, versions popularisées des contes de Perrault, etc.), elle-même inspirée par la tradition orale à une époque plus ancienne » (Simonsen, 1981, p. 15). Dans le cas de certains contes, il est même difficile de savoir si c'est la version littéraire qui a été influencée par la version orale ou l'inverse. Trouver l'origine des contes est loin d'être une tâche facile. Non seulement il faut remonter à l'Antiquité pour retrouver les premières traces littéraires de contes populaires, mais ces derniers, ayant été « transmis oralement pendant des siècles, [...] ont subi bien des transformations, et ils se présentent à nous sous de nombreuses variantes, sans qu'aucune puisse prétendre représenter le 'véritable' conte » (Simonsen, 1981, p. 4).

La difficulté, voire l'impossibilité de trouver l'origine des contes populaires a incité les folkloristes à réorienter leurs recherches. L'intérêt des folkloristes se déplace au fil du temps. Les investigations se concentrent d'abord sur l'origine et la diffusion des contes, pour se diriger ensuite vers des « questions de *forme* (structure et style), de *sens* (interprétation mythique, psychanalytique, ethnologique), et de *fonction* (rôle de la tradition orale dans une communauté donnée) » (Simonsen, 1981, p. 29). Dans les années 1940, les folkloristes français cessent de s'évertuer à retracer l'origine des contes pour se limiter à des objectifs plus restreints : collectes, monographies et catalogues (Soriano, 1968, p. 53). À cette époque,

la France accuse un important retard sur les pays d'Europe du Nord, où il y a déjà bon nombre de recherches orientées dans cette direction. D'importants travaux sont alors publiés en France, tels que le *Manuel* de Van Gennep, *La formation de nos chansons folkloriques*, de Patrice Coirault ou *Le conte populaire français, catalogue raisonné*, de M.-L. Tenèze et Delarue.

Comme le suggère Michèle Simonsen, « les folkloristes ne nous ont conservé que les restes d'une culture en train de mourir » (1981, p. 124). On se retrouve donc avec un paysage parcellaire de l'étendue et de l'évolution du conte de la tradition orale à travers les siècles. Qui plus est, on ne peut négliger l'aspect subjectif du travail du folkloriste, qui doit non seulement opérer à partir des traces d'une culture évanescence, mais aussi définir un cadre à partir duquel effectuer ses recherches. Par conséquent, si nous avons le souci de procéder à une lecture critique du résultat de ces investigations, nous sommes contraints à nous demander quels critères les sous-tendent. Il est tout autant pertinent de considérer le contexte social dans lequel ces études ont été menées, puisque si le folkloriste cherche à mettre à jour un pan de la culture populaire, son objectif « n'est pourtant pas exempt d'arrière-pensées : il veut situer, rattacher, garantir. Son intérêt est comme l'envers d'une censure : une intégration raisonnée » (de Certeau, 1974, p. 65). Il est donc important de connaître les motivations qui sont à la base de ces recherches et les enjeux qui les infléchissent. Il en va de même pour ce qui est de la littérisation du conte populaire. Pour arriver à comprendre le changement d'attitude face au conte de la tradition orale, l'entreprise de son adaptation littéraire et les changements qu'il subit lors de cette opération, il est sans doute opportun de procéder préalablement à une analyse du contexte social dans lequel il s'est développé.

1.2 Le contexte social de la naissance du conte de fées

Dans *The Fairy Tales and the Art of Subversion* (1983), Jack Zipes nous informe que la période se situant entre 1480 et 1650 en est une de transition historique, durant laquelle l'Église Catholique et le mouvement de réforme du Protestantisme combinent leurs efforts, avec le soutien des classes marchandes et industrielles, pour « rationaliser » la société et exterminer les « déviants » sociaux (sorcières, loups-garous, Juifs, gitans, etc.). Les femmes sont perçues comme une menace, puisqu'on les associe au potentiel incontrôlable des instincts naturels, tout comme l'enfant qui, à cause de son innocence et sa naïveté, est

susceptible d'être victime de ses propres impulsions. En effet, à cette époque, la répression des impulsions devient très importante. Une combinaison de plusieurs facteurs inextricables explique cette nouvelle réalité. Une esquisse de l'évolution sociale entre le Moyen Âge et la fin du XVII^e siècle nous permettra de mieux comprendre les motivations et conventions inhérentes à l'écriture du conte de fées.

Selon Ariès (1986), la cause première du changement des mentalités – ou plutôt sa première cause, dans le sens où elle est probablement la matrice de tous les autres éléments qui exerceront une influence sur cette évolution – est la transition d'un ordre politique à un autre. À partir du XV^e siècle, l'État joue un nouveau rôle : il devient plus imposant et sa justice intervient de plus en plus souvent dans l'espace social. L'immuabilité de la hiérarchie, propre à l'ère féodale, se voit amoindrie et, par conséquent, l'individu se doit

[...] d'acquiescer, de défendre, ou d'accroître le rôle social que la communauté sociale pouvait tolérer. Car, surtout à partir des XV^e et XVI^e siècles, il y [a] plus de jeu dans une communauté que l'enrichissement et la diversité des métiers [rend] de plus en plus inégale. Les moyens d'agir [consistent] à gagner l'approbation ou l'envie, ou au moins la tolérance de l'opinion grâce au *paraître*, c'est-à-dire à l'*honneur*. Conserver ou défendre son honneur, [c'est] garder la face. (Ariès, 1986, p. 9)

Sous le règne de Louis XIII (1617-1643), le *paraître* est pris en charge par l'État qui établit des lois très strictes, telles que l'interdiction du duel sous peine de mort ou des lois somptuaires visant à éviter l'usurpation d'une place noble grâce à l'habit. L'État va jusqu'à s'immiscer dans la sphère privée par l'entremise de lettres de cachet. Les nouvelles stratégies politiques engendrent la formation d'une société tripartite. Tout en haut, on retrouve la société de cour; tout en bas, se trouvent les classes populaires des villes et des campagnes; et entre les deux, l'apparition d'un nouvel espace privé qui se développe dans les milieux intermédiaires : la petite noblesse d'office et de cloche (Ariès, 1986).

Ensuite, l'imprimerie et le développement de l'alphabétisation donnent lieu à une pratique beaucoup plus courante de la lecture silencieuse qui permet d'acquiescer des connaissances empiriques et de se faire sa propre idée du monde. De toute évidence, l'acquisition de connaissances suscite une réflexion sur le monde extérieur, mais aussi sur soi-même et sur la place qu'on y occupe. Autrement dit, elle permet une distanciation face à sa propre personne, une prise de conscience de son individualité et de ses rapports avec autrui. Il est donc tout à fait normal qu'à cela correspondent une critique, l'élaboration

imaginaire d'un nouvel idéal et le désir de s'y conformer. De surcroît, cette plus grande diffusion du savoir va de pair avec la mutation de l'univers religieux. Aux XVI^e et XVII^e siècles, la valorisation d'une piété intérieure s'ajoute aux formes collectives de la vie paroissiale. L'examen de conscience devient donc un des points d'ancrage de la pratique religieuse; il se manifeste, entre autres, par la confession catholique ou l'écriture du journal intime (Ariès, 1986).

La « découverte » de l'individualité joue un rôle primordial dans l'évolution des mentalités. Pendant des siècles le corps – et la vie de manière plus générale – est perçu en fonction de la lignée, des liens du sang. Le corps de l'individu n'est pas complètement autonome, il appartient à son groupe et a comme principale – et bien souvent unique – mission de perpétuer sa lignée. Autrement dit, il se doit de « transmettre la vie, sans pouvoir vraiment vivre la sienne » (Gélis, 1986, p. 312). Évidemment, l'enfant ne possède pas plus d'individualité que l'adulte. Dans ce cadre imaginaire, il « [est] considéré comme un rejet de la souche communautaire, une partie du grand corps collectif qui, par l'emboîtement des générations, transcend[e] le temps » (Gélis, 1986, p. 313). Tous ces éléments – changement de régime politique, plus grande circulation du savoir, nouvelles religions – concourent au développement du sentiment d'individualité et à la transformation des relations sociales.

Ce nouveau mode de relation entre l'individu et le groupe va de pair avec une nouvelle perception du corps : tandis « que les liens de dépendance vis-à-vis de la parenté étaient autrefois charnellement vécus, désormais ils se distendent; le corps gagne en autonomie, s'individualise » (Gélis, 1986, p. 317). L'intérêt accordé à la lignée s'amenuise et le repli sur la famille nucléaire prend peu à peu le dessus. Par conséquent, l'enfant se voit accorder un nouveau statut au sein de la famille. Il occupe désormais une place importante dans les préoccupations de ses parents qui le chérissent de plus en plus. L'intérêt et l'affection portés aux enfants prennent une telle ampleur, qu'au XVII^e siècle, les moralistes indignés dénoncent ces débordements affectifs. On déplore le fait que les parents vont jusqu'à chérir les défauts de leurs enfants. Selon Jacques Gélis,

C'est pour lutter contre de tels « débordements » que tout un courant prétend imposer des règles de comportements conformes à la bienséance... Et peut-être faut-il voir dans cette attitude répressive à l'égard d'une éducation privée où une trop large place est accordée à l'affectivité, l'une des raisons d'une reprise en main du système éducatif par

l'Église et l'État. Ce glissement de l'Église coïncide en effet avec la volonté de contrôle de l'ensemble de la société par le pouvoir politique et religieux. (1986, p. 324)

Ce contrôle prend, entre autres, la forme d'un processus de civilisation. Le concept de *civilité* a vu le jour plusieurs années avant qu'il ne soit récupéré et rigoureusement façonné par l'Église et le système scolaire. En fait, l'histoire de la civilité prend racine dans un texte fondateur, *La Civilité puérile*, rédigé par Érasme et publié pour la première fois à Bâle en 1530. Ce traité didactique rédigé en latin est inspiré de sources aussi diverses que des textes classiques (Aristote, Cicéron, Plutarque, etc.), des textes médiévaux (traités de courtoisie, recueils d'instructions monastiques) et différents proverbes, sentences, fables, etc. L'originalité de ce traité réside dans le fait qu'il est non seulement le premier à s'adresser principalement à des enfants, mais il s'adresse *indistinctement* à tous les enfants. Il leur fournit des conseils concernant le maintien, les comportements sociables, le contrôle du corps, du langage de celui-ci, voire même des expressions faciales les plus subtiles. Érasme veut enseigner un code valable pour tous, il veut « fonder sur un apprentissage gestuel commun une transparence sociale dans laquelle il voit le préalable nécessaire à la réalisation d'une sociabilité généralisée » (Revel, 1986, p. 173). L'objectif poursuivi par Érasme n'est pas d'imposer, par le biais de son œuvre, un arsenal de normes rigides. Il s'agit plutôt de prodiguer un enseignement ayant pour but d'éliminer les comportements se rattachant à l'animalité ou tout autre geste susceptible de nuire à l'harmonie collective. Selon lui, « [la] vraie civilité consiste à se débarrasser de tous les idiotismes et à ne revendiquer que les expressions corporelles qui sont reconnaissables et acceptables par le plus grand nombre » (Revel, 1986, p. 174).

Dès sa publication, le traité d'Érasme connaît un succès phénoménal et vers 1550, « [la] civilité accompagne [...] l'immense entreprise de la réformation catholique » (Revel, 1986, p. 179). Puis, en 1703, La Salle publie les *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne*, fruit « du long processus de scolarisation qui, en un siècle et demi, a fini par infléchir en profondeur le premier programme de la civilité » (Revel, 1986, p. 180). Ce traité s'éloigne, par sa grande austérité, de celui d'Érasme. Si ce dernier prône un code général de sociabilité, La Salle impose des règles précises et très rigides. Alors qu'Érasme croyait au pouvoir de l'imitation et à la possibilité d'inculquer les normes de bienséances à même l'univers domestique, on passe, au fil du temps, d'une « invention active de la sociabilité [...] à un

conformisme contraint » (Revel, 1986, p. 182), qui prend la forme d'« un lourd dispositif didactique fondé sur la répétition et sur la soumission » (Revel, 1986, p. 182), et qui est constitutif du système scolaire.

Il est aussi important de noter que si le développement de l'individualisme et le repli sur la famille nucléaire qui en découle a pour conséquence de marquer un plus grand écart entre l'enfance et l'âge adulte, et que cette nouvelle différenciation est, comme nous l'avons mentionné plus haut, un des éléments déclencheurs – ou, du moins, accélérant – d'un contrôle social des instincts, on peut également observer le phénomène inverse : la répression sociale des instincts entraîne inévitablement une augmentation de la distance entre la structure de la personnalité et le comportement des adultes, et ceux des enfants (Elias, 1976). L'enfance est de plus en plus identifiée comme une période de naturelle innocence propice à la corruption. Par conséquent, l'endoctrinement social de l'enfant pour en faire un être « civilisé » ne fait que gagner en importance à travers les siècles et atteint un apogée vers la fin du XVII^e siècle, donc précisément à l'époque où l'on voit poindre un nouveau genre littéraire qui portera l'appellation « conte de fées ».

1.3 Les débuts du conte de fées

La naissance du conte de fées, que Jack Zipes définit comme « *the mass-mediated cultural form of the folk tale* » (1979, p. 12), coïncide avec le déclin du féodalisme et la formation de la sphère publique bourgeoise. Durant la majeure partie du XVII^e siècle, les contes populaires sont méprisés par les écrivains qui les « appellent dédaigneusement des Contes de la Cigogne ou des Contes de ma mère l'Oye, assimilant les histoires des vieilles femmes et des nourrices au bruyant caquetage des oiseaux » (Delarue, 1985, p. 19). C'est vers 1685 qu'ils deviennent un genre littéraire cultivé dans la haute société. L'appellation « conte de fées » réfère à la production littéraire de contes adaptés par des écrivains bourgeois et aristocrates aux XVII^e et XVIII^e siècles, tels que Basile, Perrault, la Comtesse d'Aulnoy et Madame de Beaumont, qui écrivent pour un public éduqué. Le premier conte traditionnel à être accepté par la cour est introduit par Mme d'Aulnoy, dans son roman *Histoire d'hypolite, comte de Duglas* (1690). Cinq ans plus tard, Mlle L'Héritier publie trois contes populaires dans ses *Œuvres meslées*, et Pierre Perrault-Darmancour (fils de Charles) offre à la sœur du duc Philippe de Chartres un manuscrit des *contes de ma mère l'Oye*, première forme du

recueil des *Contes de Perrault*. Ces contes, tous puisés dans la tradition populaire - sauf « Riquet à la Houppe » -, connaissent un important succès. L'écriture des contes est surtout pratiquée par des dames même si aucune d'entre elles ne connaîtra le succès connu par Perrault. C'est pourtant une femme, Mme d'Aulnoy, qui « vient en tête par l'abondance et la qualité de sa production » (Delarue, 1985, p. 20). D'ailleurs, c'est à elle que l'on doit l'appellation « contes de fées » qui provient de son livre intitulé *Contes de fées de la Comtesse d'Aulnoy*, publié en 1698. La mode du conte de fées atteint un sommet entre les années 1695 et 1700, et sera remplacée au début du XVIII^e siècle par l'engouement pour les contes orientaux. Cette production abondante ne laissera pas indifférents les éditeurs de la Bibliothèque bleue au milieu du XVIII^e siècle. Toutefois, ce sont seulement les contes tirés de la tradition populaire sans être trop modifiés qui s'y retrouveront, « comme si le peuple, en eux, eût reconnu son bien » (Delarue, 1985, p. 27).

1.4 La transformation du conte, de la tradition orale à la tradition littéraire

Issus de la tradition orale, les contes populaires ont « pour Auteurs un nombre infinis de Pères, de Mères, de Grand'Mères, de Gouvernantes et de Grand'Amies, qui depuis peut-être plus de mille ans y ont ajouté en enchérissant toujours les uns sur les autres » (Soriano, 1968, p. 26). Il faut tenir compte du fait que dans la tradition orale, le conte s'adresse indifféremment aux adultes et aux enfants. Nous avons vu plus haut que durant tout le Moyen Âge et au début des temps modernes, le concept d'enfance, tel qu'on le connaît aujourd'hui, n'existait pas. Pendant des siècles, on n'accorde pas de véritable importance aux premières années de vie, et l'enfant est considéré comme un adulte dès son sevrage tardif, vers l'âge de sept ans (Ariès, 1960, p. 462). L'idée selon laquelle les enfants constituent un groupe spécifique auquel on doit s'adresser de manière distincte se répand plus tard. Le conte de la tradition orale, qu'il soit récité par une gouvernante dans une chambre à coucher ou par un conteur aguerri s'adressant à une assemblée, est un bien commun qui occupe une fonction de cohésion sociale. C'est là aussi que réside sa fonction politique : il n'est pas seulement un outil de divertissement, il est porteur de la parole du peuple. Comme l'explique Jack Zipes (1983), il est le lieu où s'expriment les frustrations et les rêves des masses opprimées par le pouvoir politique. La famine, le viol, le châtement corporel et l'exploitation font partie du quotidien des paysans de la période précapitaliste. Ces conditions sont à la base du conte

folklorique, conditions si accablantes qu'elles demandent une abstraction symbolique. Le pouvoir des masses étant très limité, voire inexistant, la magie devient le seul instrument assez puissant pour combattre symboliquement l'oppression et changer la société. En ce sens, le conte populaire possède un potentiel libérateur considérable.

Avec son inscription littéraire, le conte ne perd pas sa fonction politique. Bien au contraire, il est réutilisé par les auteurs bourgeois qui cherchent à exprimer les intérêts et les conflits de la classe moyenne florissante au tout début de la période capitaliste (Zipes, 1983). Le conte populaire est méprisé en tant que forme littéraire par les classes bourgeoises et aristocrates jusqu'à ce qu'il reçoive l'approbation de la cour, par Madame de Maintenon et Fénelon; c'est-à-dire, jusqu'à ce qu'il soit codifié et réutilisé pour renforcer un mode discursif représentatif des conventions sociales, dans l'intérêt de l'intelligentsia et de l'ancien régime. L'adaptation du matériel folklorique, acte symbolique d'appropriation, consiste donc à le recodifier dans le but de le rendre convenable aux exigences de la société de cour de France et des salons bourgeois. Les premiers auteurs de contes de fées doivent démontrer la valeur sociale du genre avant que ceux-ci puissent être imprimés. L'éthique d'un ordre civil chrétien et patriarcal doit devenir la trame de fond du conte de fées littéraire. Il est donc primordial, pour comprendre les transformations subies par le conte, de considérer le fait que le conte de fées pour enfants est un genre littéraire qui se développe dans une période d'absolutisme, alors que la culture française établit les standards de la « civilité » pour le reste de l'Europe (Zipes, 1983).

À partir du moment où l'enfance est considérée comme une phase distincte du développement, qui détermine le futur caractère de l'individu, une attention particulière est portée aux manières, vêtements, livres et jouets de l'enfant, et à son éducation générale. L'aristocratie et la bourgeoisie du XVII^e siècle voient dans l'imaginaire et la simplicité du contenu du conte populaire de la tradition orale un potentiel didactique considérable. Mais les bourgeois conservateurs considèrent le conte populaire amoral parce qu'il ne véhicule pas des valeurs d'ordre, de discipline, de modestie, et de propreté (Zipes, 1983). Ils le croient nocif pour les enfants parce que, selon eux, son contenu suggère des manières de se rebeller contre l'ordre patriarcal. C'est pourquoi ils le transformeront de manière à y inscrire le code de civilité. Bien que l'on retrouve au sein de la bourgeoisie une faible proportion d'auteurs

avant-gardistes qui développent le conte de fées comme forme de protestation contre l'idéologie des Lumières, ce n'est pas la production de l'avant-garde qui est la plus abondante, mais bien celle des chiens de garde du statu quo, qui se sont approprié le conte populaire et l'ont transformé de manière à produire un discours littéraire en accord avec les valeurs et les bonnes manières propres à la bourgeoisie et l'aristocratie. C'est ainsi que le conte de fées se voit affublé d'une valeur didactique et qu'on modifie la version populaire pour qu'elle corresponde à ce nouvel objectif qui est de « civiliser » l'enfant en fonction du code social de la haute société (Zipes, 1983). Le conte de fées devient donc un outil pédagogique par excellence : on espère que les enfants intériorisent les valeurs qu'il véhicule, puisque comme Jacques Revel le suggère, « c'est l'intériorisation individuelle de la règle qui donne à celle-ci sa plus grande efficacité » (1986). Comme le souligne Zipes (1983), en tant que texte, le conte de fées, contrairement au conte de la tradition orale, n'encourage pas l'interaction directe et la performance, mais la passivité. En ce sens, il est un substitut agréable à la lourdeur d'un manuel de civilité.

1.5 Charles Perrault : homme de son époque

Charles Perrault n'échappe pas à la *pédagogisation* du conte populaire. Bien au contraire, il en devient le porte-étendard, le recueil des *Contes de ma mère l'Oye* étant le plus célèbre et le plus répandu, supplantant le succès rencontré par ses prédécesseurs. Bien que les recherches concernant Perrault soient éclatées, dispersées, qu'elles fourmillent d'erreurs et s'ignorent les unes les autres (Soriano, 1968), il est tout de même possible de dresser un portrait général de Perrault comme étant

un homme politique ou, pour parler plus exactement, l'homme d'une politique. [...] Il peut donc être utile d'étudier les *Contes* non seulement comme une œuvre littéraire mais aussi comme l'expression indirecte d'une pensée politique, et au-delà de cette pensée, comme l'expression d'un monde complexe qui s'organise et se cherche. (Soriano, 1968, p. 70-71)

L'aristocratie française des XVI^e et XVII^e siècles excelle dans l'art d'utiliser à son avantage les meilleurs éléments des autres classes. La noblesse fournit l'accès à ses cercles à un groupe sélectionné de gens fiables du tiers état. Ces derniers servent d'intermédiaire pour l'expansion des valeurs aristocratiques à travers la nation. Perrault fait partie des membres fortunés de la haute bourgeoisie à être honorés par la cour. Il est un haut servent civil de la

royauté, un des premiers membres de l'Académie Française, un polémiste respecté, une figure d'influence dans les salons littéraires. De plus, il appuie les guerres d'expansion politique de Louis XIV et croit en l'exaltante mission du régime absolutiste français qui est de « civiliser » l'Europe et le reste du monde (Zipes, 1983).

À la lumière du contexte sociohistorique dans lequel s'inscrit Perrault, il n'est pas étonnant de constater que ses récits, inspirés pour la plupart de la tradition orale, « ne sont pas des contes populaires, mais des adaptations très littéraires, largement expurgées et remaniées » (Simonsen, 1981, p. 9). L'exemple du « Petit Chaperon Rouge » est probablement celui qui revient le plus souvent dans les études sociohistoriques du conte de fées. Selon Michèle Simonsen,

[d]'une façon générale, Perrault a transformé ce qui pouvait choquer le sens de la bienséance et du vraisemblable de ses lecteurs. Ainsi il a supprimé l'élément scatologique des versions qui finissent bien, où l'enfant, s'apercevant qu'elle a affaire à un monstre, prétexte un besoin urgent et s'enfuit; le motif cannibalesque, où le loup, ayant réservé une partie du sang et de la chair de la grand-mère, en offre à l'enfant [...] Perrault atténue le merveilleux et l'absurde et fléchit l'intrigue dans un sens plus réaliste. (1981, p. 19)

Mais l'auteur ne se contente pas de modifier le conte en fonction de l'esprit cartésien qui caractérise le peuple français de l'époque, il y insère des « "instructions cachées" [qui] sont comparées à des "semences" à partir desquelles vont "éclore de bonnes inclinations" » (Soriano, 1968, p. 328). Autrement dit, Perrault préconise une méthode d'éducation « indirecte ». Son souci pédagogique est loin d'être un secret, il l'affiche clairement dans la quatrième édition des *Contes en vers* de 1695 dans laquelle il écrit :

N'est-il pas louable à des Pères et des Mères, lorsque leurs enfants ne sont pas encore capables de goûter les vérités solides et dénuées de tout agrément, de les leur faire aimer et si cela se peut dire, de les leur faire avaler, en les enveloppant dans des récits agréables et proportionnés à la faiblesse de leur âge. (Perrault cité par Soriano, 1968, p. 327)

L'intention première de Perrault n'est donc pas d'offrir à l'enfant un portrait réaliste de son semblable pour qu'il s'y reconnaisse, mais plutôt de le lui présenter sous la forme d'une construction idéologique qui « a précisément le savoir ou les vertus de l'adulte » (de Certeau, 1974, p. 80). Les protagonistes du conte de fées sont façonnés à partir de l'idéal de l'homme et de la femme civilisés.

Bien entendu, cet idéal n'est pas le même pour les deux sexes. L'étude des récits de Perrault nous permet de constater que, pour être tenue en estime, la femme doit être belle, élégante, douce, gracieuse, polie, réservée, patiente; elle doit faire preuve de bonnes manières et savoir se contrôler en tout temps. Si elle échoue le test d'obéissance, elle est punie, comme le Petit Chaperon Rouge qui se fait dévorer par le loup. Elle doit demeurer passive jusqu'à ce que l'homme, digne de la posséder, reconnaisse ses vertus et l'épouse. Qui plus est, elle vit seulement « par » l'homme et pour le mariage. L'homme agit, la femme attend. Comme on peut le constater à la lecture de « Ricky à la Houpe », ce n'est pas la modestie et la beauté qui comptent pour l'homme, mais l'intelligence et l'ambition. Si pour le personnage féminin le mariage est le principal objectif de vie, c'est pour le personnage masculin l'accomplissement et le succès social qui sont importants. Comme l'affirme Zipes (1983), en observant les caractéristiques et comportements des personnages féminins et masculins, il devient, en effet, très clair que Perrault cherche à dépeindre le type idéal pour renforcer les standards du processus de civilisation mis en branle par les classes élevées de la société française.

1.6 L'idéologie patriarcale et les archétypes féminins

L'idéologie patriarcale véhiculée par le conte de fées a donné lieu à beaucoup de théories féministes. La plupart d'entre elles soulèvent le fait que, dans ces récits, la femme n'est jamais représentée comme un sujet actif et désirant et qu'elle est presque toujours stéréotypée, idéalisée ou dénigrée, ce qui, d'une manière ou d'une autre, tend à l'objectiver. À l'inverse du personnage masculin, qui est caractérisé par son courage ou par d'autres vertus liés au domaine de l'action, elle est valorisée pour son apparence physique et sa passivité. Il n'est pas nécessaire de s'y attarder très longtemps pour constater que le sort réservé aux personnages féminins est complètement différent de celui réservé aux personnages masculins. Dans son essai « Things Walt Disney Never Told Us » (2008), Key Stone nous fait remarquer que c'est à la puberté que Rapunzel est enfermée dans une tour, que la vie de Blanche Neige est menacée par sa belle-mère, et que la Belle au bois dormant sombre dans un sommeil profond.

Les féministes ont commencé à s'intéresser au conte de fées au début des années 1970. Marcia Lieberman et Andrea Dworkin font partie des premières critiques féministes à étudier

ces récits. Dworkin (1974) analyse la manière dont ils traduisent et renforcent notre conception des rôles sexuels en présentant des modèles traditionnels comme la belle-mère diabolique, la vierge passive, le prince actif, ou le puissant roi. Selon Marcia Lieberman (1986), la fille *victimisée* est l'un des patterns à la base du conte de fées. Ce qui suggérerait que les femmes en détresse sont intéressantes. La puissance est l'antithèse de la féminité. Quelques héroïnes démontrent une certaine force dans leur capacité à endurer, mais elles ne cherchent pas activement à changer leur sort. Celles qui le font sont presque toujours représentées comme des femmes repoussantes. Certains personnages féminins, tels que la fée marraine, détiennent du pouvoir et l'utilisent pour faire le bien, mais ces femmes à la fois puissantes et bienfaitrices sont rarement des êtres humains. La liberté des personnages féminins se voit donc fortement restreinte alors qu'au même moment de leur vie, les personnages masculins découvrent la liberté : ils gagnent leur indépendance et du pouvoir (Stone, 2008).

Il est aussi à noter qu'une attention particulière est toujours portée à la beauté de la fille comme étant son principal et plus précieux atout, et parfois même le seul qui soit valable. Le Petit Chaperon Rouge est « la plus jolie qu'on eût su voir [...] » (Perrault, 2006, p. 109); les sœurs dans « Barbe Bleue » sont « parfaitement belles » (p. 117); la fille dans « Riquet à la houppe » est « plus belle que le jour » (p. 175) et le roi de « Peau d'âne » veut épouser sa propre fille puisqu'elle est la seule à surpasser en beauté sa défunte épouse. Aussi, le bon tempérament et la douceur sont singulièrement associés à la beauté, alors que le mauvais tempérament l'est à la laideur. Le résultat immédiat et prévisible d'être belle c'est d'être choisie, sans qu'il n'y ait d'effort supplémentaire à fournir. Comme le souligne Kay Stone (2008), les héros, quant à eux, réussissent grâce à leurs actions; ils ne sont pas jugés sur la base de leur apparence physique, mais par rapport à leur habileté à surmonter les obstacles. Parfois, ces obstacles concernent leurs propres faiblesses qu'ils doivent corriger, tandis que les héroïnes n'ont pas de défauts et n'ont pas besoin de se développer puisqu'elles sont déjà parfaites. Leur apparence physique constitue donc leur atout dominant, bien au-delà de leur intelligence. Certaines héroïnes font preuve d'un peu d'esprit, mais ne sont pas récompensées pour cela. Stone nous informe que dans plusieurs contes issus de la tradition orale de l'Allemagne et de l'Angleterre, on retrouve des héroïnes actives qui ne sont pas décrites à partir de leur apparence physique et qui sont jugées pour leurs actions. Elles doivent

surmonter des épreuves au lieu d'attendre passivement que le bonheur leur soit offert. Malheureusement, les héroïnes de ce genre sont peu nombreuses dans la tradition orale et n'existent ni dans les contes de Grimm ou Perrault ni dans les films de Disney.

1.7 Le corps inutile

Le corps féminin est donc un élément central du conte de fées et il s'agit d'un corps inutile, insignifiant – conformément à la définition qu'en fait Corinne Chaponnière (1989) –, qui n'a d'autre finalité que de se faire posséder par l'homme. Nous croyons donc qu'il est à propos de dévier un tant soit peu de notre sujet principal (le conte de fées) afin de s'attarder à la théorie de Chaponnière sur le « corps inutile ». Celle-ci éclairera sans doute notre lecture du conte de fées. Dans *Le mystère féminin ou vingt siècles de déni de sens* (1989), Corinne Chaponnière étudie les représentations du corps féminin de l'Antiquité à aujourd'hui. Elle postule que si le corps n'a de réalité qu'en fonction du sens qu'on lui attribue et que ce sens varie selon les époques, celui de la femme a fait « l'objet d'un systématique déni de sens. Siècle après siècle : déni de l'âme, de l'esprit, du cœur, du sexe, des propriétés productrices, déni de tous ces sens qui habitent le corps et sans lesquels le corps n'est rien... que l'objet *insensé* du désir de l'homme » (1989, p. 10). Elle explique comment, au fil de l'histoire, le corps féminin est passé d'un trop-plein à un vide de sens dans ses représentations artistiques et médiatiques. Si au Moyen-âge la beauté est associée à Ève la corruptrice, elle est ensuite symbolisée par la Vierge Marie et par Vénus. À la Renaissance, « la féminité est désormais scindée entre un versant maléfique et un versant bénéfique. Et la beauté change de camp : vieille alliée du mal, elle passe du côté du bien » (Chaponnière, 1989, p. 40). La beauté du corps féminin n'est plus associée au péché, elle devient au contraire un vecteur d'élévation spirituelle. Mais, entre le culte de Marie et celui de Vénus, le corps féminin se voit vidé de sa substance identitaire : « la beauté rendait la magnificence de Marie, alors que le rôle de Vénus est de rendre visible la beauté. Si indissociable soit la déesse de ce qu'elle représente, il demeure que ce n'est pas elle que sa beauté doit faire adorer » (Chaponnière, 1989, p. 49). À cette étape, le corps féminin n'est pas encore dénué de sens, il en est au contraire surchargé, mais ce sens ne réfère plus à une identité. Selon Chaponnière, le glissement vers le non-sens de la beauté féminine se fait en plusieurs étapes et la division symbolique de Vénus

en est une de haute importance : sous l'influence de la philosophie néo-platonicienne, l'art pictural représente deux Vénus, l'une céleste et l'autre terrestre. Cette scission

conduira au divorce des deux faces de la beauté : la beauté humaine se corporalise, la beauté divine s'immatérialise, et les deux n'entretiennent plus que des rapports lointains sur de vieux souvenirs des pages de Ficin. C'est là une des premières raisons qui conduira la beauté à se vider peu à peu de son sens pour devenir sa propre finalité. (Chaponnière, 1989, p. 51)

Ce sont les deux Vénus de Titien qui, selon Chaponnière, constitueront le point de rupture entre une représentation du corps féminin saturée de sens et une autre qui en est complètement vidée. Sa *Vénus d'Urbain* – Vénus terrestre représentante de l'amour physique et charnel – dénudée et allongée, offre sa beauté en pure vanité. Ainsi, elle se détache de l'allégorie et « gagne en érotisme ce qu'elle perd en signification » (Chaponnière, 1989, p. 53). *La Vénus d'Urbain* inspirera plus d'un peintre et, au détriment de la Vénus céleste, le corps féminin sera de plus en plus représenté dans cet état de nonchalance et de disponibilité. Il est à noter que la représentation picturale de la vanité, solidement liée à la séduction, atteint son paroxysme dans ces tableaux où figure une femme se regardant dans un miroir. Créant ainsi l'illusion d'un corps replié sur lui-même, s'auto-satisfaisant, ces peintures suggèrent en réalité, selon Chaponnière, une « pure disponibilité du corps féminin au regard ou au plaisir de l'homme » (Chaponnière, 1989, p. 126). Mais l'inutilité et la disponibilité du corps féminin ne sont pas mieux représentées que dans les peintures de femmes endormies où l'anatomie « a ce double attrait du non-sens et du mystère : son apparente insignifiance n'exclut pas un sens caché, de même que le sens, parce qu'il demeure inconnu, ne trouble pas la magie de l'insignifiance » (Chaponnière, 1989, p. 129). Cette inutilité doublée de mystère est aussi très bien illustrée dans certains contes de fées tels que « La belle au bois dormant » :

On eu dit un ange, tant elle était belle; car son évanouissement n'avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail; elle avait seulement les yeux fermés, mais on l'entendait respirer doucement, ce qui faisait voir qu'elle n'était pas morte. (Perrault, 2006, p. 89)

Nous voyons que loin d'enlever au charme de l'héroïne, son sommeil accentue au contraire sa beauté, l'enveloppant d'une aura de mystère. Mais si sa vitalité est conservée, elle est toutefois dépersonnalisée, l'image de son corps ne renvoyant qu'à lui-même. Cette enveloppe charnelle reprendra son sens lorsqu'un homme (le prince charmant) viendra la posséder.

L'unique différence entre les peintures dont parle Chaponnière et les contes de fées est que dans ces derniers, la vanité est souvent méprisable : ce sont les vilaines qui se mirent et s'admirent (la belle-mère dans « Blanche-Neige », les sœurs de Cendrillon). Les belles sont modestes et prudes, pour ne pas contrevenir aux règles du modèle de civilité. Hormis cette petite divergence, dans les contes de fées, le corps féminin insignifiant est partout. Comme en témoignent si bien « La belle au bois dormant » ou, encore, « Blanche Neige », la représentation du corps féminin inutile – et donc insignifiant – est à son comble dans son état de sommeil, synonyme d'inutilité absolue, selon Chaponnière (1989), de disponibilité parfaite. Il se profile aussi, de manière plus ou moins nette, dans presque tous les autres contes de Perrault : Qu'il s'agisse du prince de « Peau d'âne » qui « [...] au gré de son désir / La contemple [...] » (Perrault, 2006, p. 59) au travers du trou de la serrure, ou du roi de « Cendrillon » qui « [...] tout vieux qu'il était, ne laissait pas de la regarder [...] » (Perrault, 2006, p. 165), la beauté du corps féminin contemplée par l'homme est sans contredit un élément caractéristique des contes de fées. Le conte « Les souhaits ridicules » est un bon exemple de l'importance accordée à l'apparence féminine en plus d'exprimer clairement la misogynie du temps de l'auteur, comme en témoigne l'extrait suivant où il est question de l'aune de boudin qui s'est collé au nez de l'épouse :

Cet ornement en cette place / Ne faisait pas un bon effet; / Si ce n'est qu'en pendant sur le bas du visage, / Il l'empêchait de parler aisément, / Pour un époux merveilleux avantage, / Et si grand qu'il pensa dans cet heureux moment / Ne rien souhaiter davantage. (Perrault, 2006, p. 33)

Le bûcheron qui doit choisir d'user de son dernier souhait pour devenir un roi – marié à une reine laide – ou demeurer bûcheron afin que son épouse reprenne son apparence agréable, se décide pour la seconde option. On retrouve donc, dans ce récit, à la fois une exigence et un reproche à l'endroit de la gent féminine : on exige qu'elle soit belle et on lui reproche la parole. On lui dit : « Sois belle et tais-toi ! » Ainsi se laisse deviner le désir masculin d'un corps féminin dont la seule utilité est de satisfaire l'homme, de lui offrir une beauté à contempler, tout en demeurant anonyme : désir de la femme-objet au détriment de la femme-sujet qui est « dérangeante ».

1.8 La cristallisation des archétypes à travers la médiatisation de masse du conte de fées : de Perrault à Walt Disney

Le désir masculin d'un corps féminin inutile, tel que décrit par Chaponnière, se manifeste dans toutes sortes de productions artistiques (peinture, photographie, littérature, etc.). Quoi dire du cinéma, de ses débuts à aujourd'hui, sinon qu'il a largement contribué à faire valoir ce modèle et qu'il continue toujours à célébrer la femme-objet. Le conte de fées est donc un vecteur parmi tant d'autres de ces valeurs patriarcales. Cependant, il est peut-être plus efficace – et, par conséquent, plus dangereux – en raison du public visé. Comme le veut Perrault, l'esprit malléable de l'enfant absorbe ces valeurs et en assure la pérennité. Qu'en est-il donc de l'adaptation cinématographique de ces récits pour enfants?

Dans son essai « Things Walt Disney Never Told Us » (2008), Kay Stone traite de l'aseptisation du conte de fées à travers sa médiatisation de masse. Comme nous l'avons déjà mentionné, elle affirme qu'au XX^e siècle, une tradition folklorique, dont les contes représentent des femmes actives et brillantes, survit parallèlement à la tradition dominante du conte de fées. Elle fait référence à certaines collections de l'Amérique du Nord anglophone qui recueillent des contes de tradition orale, comme celles de Katharine Briggs, Marie Campbell, et Vance Randolph, dans lesquels on retrouve plus d'une centaine d'héroïnes bien différentes de celles des contes de fées de Charles Perrault ou des frères Grimm. Cependant, ces récits marginaux ont été rejetés par la littérature et les médias de masse. Par exemple, les adaptations cinématographiques de Walt Disney présentent des contes aseptisés de manière à correspondre aux préférences sexuelles des hommes et aux normes conservatrices des classes dominantes du XX^e siècle en Amérique et en Angleterre. Une enquête menée par Kay Stone (2008) auprès de quarante femmes américaines révèle que ces dernières étaient beaucoup plus familières avec les versions de Disney et ignoraient, pour la plupart, l'existence de récits comportant d'autres modèles féminins.

L'auteure souligne que s'il n'y a pas beaucoup d'héroïnes actives dans les contes de Grimm, les traductions qui en ont été faites réduisent encore plus leur présence. Autrement dit, les contes de fées les plus traduits et popularisés en Amérique sont ceux qui mettent en scène une héroïne victimisée et passive. Quant aux adaptations faites par Walt Disney, elles ne font qu'aggraver la situation : Disney a popularisé « Cendrillon », « Blanche Neige » et

« La Belle au bois dormant » et, comme le souligne Kay Stone (2008), il s'agit de trois belles héroïnes passives, victimes de personnages féminins maléfiques, renforçant le stéréotype de la belle femme innocente et angélique *versus* la sorcière. En effet, les personnages féminins vilains jouent un rôle plus important dans les adaptations de Disney et leur cruauté est exacerbée comparativement aux contes littéraires. Il en va de même pour leur apparence physique : plus encore que dans les contes littéraires, la méchanceté est associée à la laideur (pensons aux belles-sœurs de Cendrillon par exemple).

D'autre part, Stone (2008) a observé que les personnages féminins gagnent en personnalité dans les adaptations de Disney. Elle affirme que Disney a voulu modifier les héroïnes des contes de Grimm et Perrault de manière à les rendre plus intéressants pour le public. Ainsi elles ont gagné un brin d'intelligence et quelques traits de caractère particuliers. Cependant, Disney décide également d'accorder une plus grande importance à la relation romantique entre la princesse et le prince charmant. Ce dernier, qui intervient seulement à la fin dans les contes littéraires, tient un rôle important tout au long du scénario cinématographique. Aussi, l'attente amoureuse et le mariage qui vient la couronner sont magnifiés. L'esthétique visuelle, la musique, les chants des amoureux : tout est conçu pour rendre l'histoire d'amour grandiose et émouvante. Qui plus est, l'attente du prince charmant et l'amour romantique sont représentés comme l'unique ambition du personnage féminin. Autrement dit, cet amour est le seul garant de son bonheur. Or, ces films ont été si populaires (et ils le sont encore!) qu'ils ont marqué l'esprit de nombreuses petites filles devenues des femmes qui, aujourd'hui encore, rêvent toujours de ce fameux prince charmant.

Dans un autre ordre d'idées, si la littérisation du conte lui a enlevé son aspect interactif, l'accroissement et la diversification des médias de masse n'ont certainement pas renversé la vapeur. Selon Jack Zipes (1979), la médiatisation de masse du conte de fées a donné lieu à la production technologique d'une voix et d'une image universelles qui s'imposent à l'imagination d'auditeurs passifs. L'image de Cendrillon ou de Blanche Neige n'aura jamais été aussi figée qu'à travers la représentation cinématographique du géant, Walt Disney. Chaque film a son adaptation livresque qui se retrouve bien plus souvent dans la bibliothèque des enfants que le livre des *Contes* de Perrault. Ceux qui ont grandi avec les films et les livres colorés de Walt Disney associent l'appellation « contes de fées » à ces

œuvres. On peut difficilement se défaire de l'image d'une Cendrillon en robe bleue accompagnée de ses amis souris, ou d'une Blanche Neige habillée d'une jupe dorée et d'une chemise bleue et rouge. Ces images créées par Disney restent ancrées dans l'imaginaire. Or, ces princesses n'ont rien à envier à celles de Perrault ou des Grimm : elles ont l'apparence de Barbie et la bonté de Mère-Theresa. Comme dans les versions littéraires, chacune d'entre elles se voit récompensée, par le mariage, d'être née belle et bonne. Tout se passe dans la passivité et la docilité les plus totales. Nous croyons, à l'instar de Kay Stone, Jack Zipes et d'autres, qu'il est impossible que ces modèles, sous forme d'images figées, n'aient aucun impact sur la manière dont les enfants conçoivent les différences sexuelles. Dès leur plus jeune âge, les petites filles sont exposées aux représentations de cet idéal féminin et souhaitent y ressembler : quelle petite fille n'a jamais rêvé d'être une princesse? Bien entendu, l'enfant grandit et ce fantasme se dissipe, mais il en subsiste toujours quelque chose. Bien des femmes continuent, au-delà de l'âge adulte, d'être hantées par cet idéal inatteignable.

1.9 La réécriture subversive du conte de fées

Comme nous l'avons mentionné plus haut dans le texte, le conte de fées possède, sans contredit, un pouvoir libérateur. D'ailleurs, plusieurs théoriciens, tels que Bruno Bettelheim, se sont arrêtés à cette seule fonction du conte. Pour eux, ces récits permettent à l'enfant de surmonter ses conflits intérieurs; « il l'éclaire sur lui-même et favorise le développement de sa personnalité » (Bettelheim, 1976, p. 25). Le conte de fées permettrait ainsi à l'enfant de surmonter des angoisses liées aux problématiques de l'enfance – telles que le complexe d'Œdipe – en offrant une représentation symbolique de leur résolution. D'un point de vue social, le conte agit un peu de la même manière; comme nous l'avons expliqué, le conte de la tradition orale constituait un bien commun qui assurait une cohésion sociale et permettait au peuple de se libérer symboliquement de l'oppression. Selon Ernst Bloch, le conte de fées prend racine dans la notion d'espoir, mais tout d'abord dans le sentiment d'insatisfaction (Zipes, 1979). C'est celui-ci qui serait, à la base, utopique. Cette pulsion mène, dans bien des cas, non seulement à la transgression symbolique des normes établies, mais à la subversion de celles-ci. Et la pédagogisation du conte de fées prouve que si ce dernier possède un pouvoir libérateur, il peut aussi être, à l'inverse, un vecteur de transmission de normes

sociales. C'est pourquoi nous postulons que le conte possède une triple fonction politique : libératrice, pédagogique et subversive. La nuance entre l'aspect libérateur et subversif peut paraître ténue, mais nous verrons, plus loin dans ce mémoire, que la visée subversive n'implique pas nécessairement l'idée de libération. La réécriture de *Peau d'Âne* par Christine Angot nous en fournira un bon exemple.

La subversion du conte de fées ne date pas d'hier : dans *The Fairy Tale and the Art of Subversion* (1983), Jack Zipes note que plusieurs auteurs ont, dès les XVIII^e et XIX^e siècles, écrit des contes dont le contenu allait à l'encontre de la tendance dominante liée au processus de civilisation. E.T.A. Hoffmann, Charles Dickens, George Sand, Oscar Wilde et Frank Baum sont au nombre de ceux qui ont ouvert la voie aux expérimentations utopiques et subversives qui modifieront le discours du conte de fées au début du XX^e siècle. Dans ces récits, on retrouve, entre autres, une critique implicite des traitements abusifs réservés aux enfants et des méthodes répressives de pédagogisation sexuelle. Selon Zipes, les contes d'Hoffmann luttent contre le processus de socialisation qui tend à dépouiller l'individu de ses aptitudes critiques et créatrices au profit de la classe dominante. Plusieurs auteures féministes ont suivi la même voie en réécrivant des contes de fées de manière subversive. Bien que les manières de procéder et les résultats diffèrent d'une auteure à l'autre, toutes ces réécritures ont comme motivation, d'une part, le constat qu'il existe une idéologie sexiste dans la plupart des contes de fées traditionnels, et d'autre, part le désir de protester.

Selon Jack Zipes (1986), écrire un conte de fées féministe, c'est écrire avec l'espoir que les générations futures n'adopteront pas les idées que l'on retrouve dans les contes traditionnels. Certes, comme le précise Zipes, les féministes ne sont pas assez naïves pour croire que leur réécriture des contes de fées va suffire à changer les comportements sociaux et les rapports de sexes. Cependant, la reformulation de ces contes peut avoir une certaine influence dans le processus de socialisation des jeunes enfants et dans le développement de leur auto-perception. De plus, une chose est certaine : les réécritures de contes de fées remettent en question des relations sociales indésirables et forcent les lecteurs à se questionner (Zipes, 1983). Pendant des années et des années, les contes de fées, comme le reste de la littérature, représentaient un point de vue masculin; même les textes des femmes – du moins, les plus connus – véhiculaient cette vision propre à l'ordre patriarcal : soit elles

croyaient elles-mêmes en la véracité de cette idéologie, soit elles s'y pliaient pour être publiées ou simplement ne pas être condamnées. Selon Zipes (1983), étudier la manière dont les contes de fées contribuent à maintenir un ordre social, comme ils l'ont fait pendant le processus de civilisation et peut-être même encore aujourd'hui, nous permettrait de trouver comment ils peuvent être reformulés et réutilisés afin de contrecarrer les tendances destructives des valeurs patriarcales dominantes.

Si des contes de fées qu'on pourrait qualifier de « féministes » ont vu le jour à l'époque où le genre connaissait un grand succès, ils sont malheureusement tombés dans l'oubli. Les contes de certaines précieuses du XVII^e siècle, telles que Mme D'Aulnoy, à qui l'on doit l'appellation du genre ou, encore, Mme Murat, ont connu un succès certain au cœur de la vogue des contes littéraires qui naît à la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où Charles Perrault s'est fait connaître. Dans un essai traitant de ces deux auteures, Marcelle Maistre Welch (1983) nous démontre que les contes merveilleux écrits par ces femmes comportent un aspect subversif et une critique de la société patriarcale. Bien entendu, les voix contestataires sont ténues et enrobées d'une vision conforme à l'idéologie dominante. Par exemple, certaines héroïnes des contes de Mme d'Aulnoy possèdent des qualités masculines sans que cela nuise à l'appréciation de leur féminité. Welch donne l'exemple du conte intitulé « Belle-Belle ou le chevalier fortuné » dans lequel l'héroïne, déguisée en chevalier, réussit des épreuves militaires avec courage et beaucoup d'esprit. Son animus n'enlève rien à sa féminité puisque le Roi tombe amoureux de ce faux chevalier. Il peut donc paraître étonnant que ce genre de conte ait pu être approuvé par la société de l'époque. Il faut tenir compte du fait que cette transgression du code est atténuée par un respect des normes : bien que les héroïnes de Mme d'Aulnoy aient des capacités intellectuelles qui les distinguent du modèle dominant de l'héroïne de contes de fées, elles demeurent belles, généreuses, fidèles, prudes, modestes, vertueuses et vouées à la dépendance domestique. Bref, elles conservent des qualités conformes au code de bienséance imposé aux femmes de l'époque. Quant aux contes de Mme Murât, Welch souligne qu'ils contiennent tous les stéréotypes féminins : beauté et passivité féminine, mariage comme destinée, vieillesse et agressivité associées à la laideur (archétypes qui correspondent au fantasme masculin). L'aspect subversif des contes de Murât se trouve dans la vision pessimiste du mariage qu'ils offrent : il n'est pas représenté comme une garantie de bonheur pour le personnage féminin, mais au contraire comme la raison de son

malheur. Dans « Jeune et Belle », le Roi cesse d'aimer son épouse lorsque sa beauté se voit ternie par la vieillesse. L'homme se met alors à convoiter les jeunes femmes de la cour. Comme le suggère Welch, Mme d'Aulnoy et Mme Murât ont protesté à travers leurs contes contre différents aspects de l'idéologie patriarcale, mais, sans illusion, elles ont tôt fait de réintégrer l'ordre conformiste. Nous pouvons donc comprendre que leurs écrits ne constituaient pas une très grande menace pour l'ordre social de l'époque. Outre ces auteures subversives, Jack Zipes (1986) mentionne quelques noms d'écrivaines faisant partie du répertoire des contes de fées traditionnels dont les récits vont à l'encontre de l'idéologie patriarcale dominante. Il parle de certaines auteures de l'époque victorienne, dont Evelyn Scharp qui a joué un rôle important dans le mouvement des suffragettes. Les récits de ces femmes comportent des héroïnes qui se rebellent contre les conventions sociales. Parmi les exemples qu'il donne, figure celui d'un conte de Sharp, intitulé « The Spell of the Magician's Daughter », dans lequel l'héroïne désenchanter un pays et capture un prince (Zipes, 1991). Sans compter les récits merveilleux, dont parle Key Stone (2008), dans lesquels on trouve des personnages féminins non conformes aux stéréotypes. Elle fait, entre autres, référence à la collection de Katharine Mary Briggs qui comprend une version féminine de « Jack and the Beanstalk », et aux contes appartenant au folklore Ozark, recueillis par Vince Randolph, dans lesquels on trouve des héroïnes qui combattent des personnages masculins vilains.

Comme nous pouvons le constater, l'utilisation du pouvoir subversif du conte merveilleux a toujours existé. Cependant, c'est surtout à partir des années 1970 que des féministes ont entrepris un travail de réécriture des contes de fées traditionnels. Nous connaissons toutefois le conte de Catherine Storr, « Little Polly Riding Hood », écrit en 1955, plusieurs années avant la révolution féministe, qui raconte l'histoire d'une petite fille intelligente qui réussit à échapper au stupide méchant loup. Près d'une décennie plus tard, des penseuses et des auteures ont non seulement critiqué l'idéologie patriarcale et les stéréotypes qui sous-tendent le genre du conte de fées, mais ont formulé un projet visant à le subvertir. Plusieurs ont effectué des recherches et recueilli des contes présentant des modèles féminins alternatifs comme Rosemary Minard qui recueille dans un livre, intitulé *Womenfolk and Fairy Tales* (1975), plusieurs contes comportant des héroïnes actives qui proviennent de différents pays. D'autres ont créé des contes originaux comme Jay William qui a écrit « The Practical Princess » (1969) et « Petronella » (1973), des contes qui mettent en scène des

héroïnes qui combattent des dragons et délivrent des princes. Finalement, d'autres auteures optent pour la réécriture de contes traditionnels dont elles modifient certains motifs conventionnels. Angela Carter écrit « The Donkey Prince », en 1970, une transformation d'un conte de Grimm dans lequel elle modifie le comportement du personnage féminin en lui donnant un rôle dans la résolution du problème. Parmi les contes de fées féministes originaux, mentionnons aussi *The Princess Who Stood on Her Two Feet*, un conte écrit par Jeanne Desy, en 1982, qui présente une héroïne très intelligente, talentueuse et active.

Plusieurs autres auteures féministes nous ont offert des réécritures de contes de fées traditionnels. Cependant, nous constatons que seulement un petit nombre d'entre elles s'adressent aux enfants. En effet, une grande partie de ces récits vise un lectorat adulte. En 1971, Anne Sexton publie *Transformations*, un livre qui réunit les réécritures de sept contes des frères Grimm sous la forme de poèmes. Angela Carter, pour sa part, s'est inspiré des contes de Perrault et de Grimm pour écrire *The Bloody Chamber*, publié en 1979 au Royaume-Uni. Ce livre est un recueil de nouvelles qui explore la sexualité et le désir féminin. En 1976, Margaret Atwood publie *Lady Oracle*, un roman dans lequel elle parodie les contes de fées. Quelques années plus tard, la même auteure publie *Bluebeard's Egg* (1983), un recueil de nouvelles qui traite du mariage et de l'infidélité, dans lequel on retrouve des références intertextuelles à différents contes de fées. Au début des années 1980, Judith Viorst suit les traces d'Anne Sexton en réécrivant le conte de « Cendrillon » sous la forme d'un poème, intitulé « And Then the Prince Knelt Down and Tried to Put the Glass Slipper on Cinderella's Foot » (1982). Une dizaine d'années plus tard commence à paraître *Castle Waiting*, une bande dessinée de Linda Medley à caractère féministe qui parodie les contes de fées.

Certes, il ne s'agit que d'un tour d'horizon des différentes œuvres féministes relatives aux contes de fées. Une étude plus exhaustive nous permettrait de voir qu'il y a de nombreux autres textes et ouvrages qui correspondent à ce projet. Cette énumération nous permet tout de même de constater que la subversion du genre prend diverses formes : certains choisissent de reformuler des contes de fées traditionnels alors que d'autres créent des contes originaux en appliquant les codes structurels et stylistiques du genre, choisissent de le parodier ou d'opérer la subversion par le biais de l'intertextualité. Que les œuvres soient adressées aux

enfants, dans le but d'influencer positivement leur conception de l'identité féminine, ou qu'elles soient destinées aux adultes, elles possèdent une visée similaire : protester contre l'ordre patriarcal et briser les stéréotypes féminins. Il est aussi intéressant de voir que le travail subversif s'effectue à travers différents genres : conte, roman, nouvelle, poésie et bande dessinée. La réécriture ne se limite donc pas à la forme du conte merveilleux.

Outre la diversité des genres et des procédés subversifs, les configurations féminines, aussi, divergent d'un texte à l'autre. Tous et toutes ne sont pas unanimes quant à ce qui est une représentation féministe ou pas. Par exemple, *The Bloody Chamber* d'Angela Carter, censé être une œuvre féministe, a connu autant de détracteurs que de défenseurs. La nouvelle éponyme du recueil, basée sur l'histoire de « Barbe Bleue », raconte l'histoire d'une vierge de dix-sept ans qui marie un marquis et emménage dans son château. Après avoir dépuclé la jeune femme, le marquis lui annonce qu'il doit quitter le village pour le travail. Il lui remet un trousseau de clés en lui interdisant l'accès à une chambre particulière. Comme dans l'histoire originale, l'héroïne ne peut résister à sa curiosité et pénètre dans la chambre où elle trouve les cadavres des trois dernières femmes du marquis. Elle échappe le trousseau dans une flaque de sang et la clé reste tachée d'un petit cœur rouge. Le marquis revient plus tôt que prévu et s'aperçoit du méfait. Il s'apprête donc à tuer l'héroïne lorsque la mère de celle-ci surgit à dos de cheval et le tue d'un seul coup de revolver.

Le caractère féministe de certaines autres réécritures de contes de fées est beaucoup moins équivoque. C'est le cas, par exemple, lorsque les rôles sexuels stéréotypés sont clairement inversés comme dans *Sleeping Bobby* de Mary Pope Osborne, un conte pour enfants publié en 2005, dans lequel un garçon subit le même sort que la belle au bois dormant de Perrault ou des Grimm : le héros est victime d'un sortilège qui le destine à se piquer le doigt et à sombrer dans un sommeil profond. La seule personne susceptible de le réveiller est une princesse qui possède le goût de l'aventure. Mary Pope Osborne a également écrit *Kate and the Beanstalk* (2000), une reprise de *Jack and the Beanstalk* dans laquelle une héroïne est substituée au héros des frères Grimm, ainsi que *The Brave Little Seamstress* (2006), une réécriture de « The Brave Little Tailor » des frères Grimm à saveur féministe. Cependant, suite aux recherches que nous avons effectuées, nous présumons que ce type de réécriture d'un conte de fées populaire, s'adressant aux enfants et démontrant un objectif féministe

aussi clair, est plutôt rare. Ce qui semble plus fréquent, ce sont les contes contemporains originaux qui s'inspirent de la forme et des personnages des contes de fées traditionnels, mais dont les héroïnes ont des qualités traditionnellement attribuées aux personnages masculins. Il y a aussi un bon nombre de réécritures féministes sous la forme de nouvelles pour un lectorat adulte (Margaret Atwood, Angela Carter, Barbara Walker, Emma Donoghue, Pierrette Fleutiaux, etc.).

D'ailleurs, les récits que nous allons analyser dans les deux chapitres suivants sont deux nouvelles qui visent un lectorat adulte. Elles s'intitulent respectivement « La femme de l'Ogre » et *Peau d'âne*. Le premier récit est une réécriture de « Petit Poucet » et le second est inspiré du texte de Perrault qui porte le même titre. Nous verrons que si le premier récit récupère en partie la structure du conte de fées tout en l'investissant d'un contenu qui s'en écarte, le second s'en éloigne plus radicalement; nous irions même jusqu'à dire qu'il constitue un anti-conte. « La femme de l'Ogre » est l'histoire du personnage du même nom présent dans le « Petit Poucet » de Perrault. Toutefois, si dans le récit original, elle fait peu parler d'elle, elle occupe la place centrale dans la réécriture de Pierrette Fleutiaux. Il s'agit de l'histoire de cette femme, victime d'un mari brutal, l'Ogre, qui, avec l'aide de Poucet, va réussir à s'épanouir et reprendre le contrôle de sa vie. Ce récit possède un schéma narratif similaire au conte de fées traditionnel : hormis un retour en arrière, l'histoire se déroule dans un ordre chronologique et les péripéties culminent vers une acmé narrative où se résout de manière définitive le manque à combler, créant un effet cathartique. En ce qui concerne la version de « Peau d'âne » de Christine Angot, il s'agit du récit d'une fille qui est victime d'inceste paternel à l'âge où la question identitaire est primordiale. Contrairement à l'héroïne de Fleutiaux, elle n'arrivera pas à s'épanouir et sombrera dans la folie. Si nous retrouvons dans ce récit quelques éléments du schéma narratif du conte de fées, comme la situation initiale (enfance plutôt stable auprès de la mère) et l'élément perturbateur (rencontre du père et avènement de l'inceste), la suite du récit relate l'échec constant auquel est confrontée la protagoniste principale et aboutit, à notre avis, à l'aliénation la plus complète. À l'inverse du récit de Fleutiaux, celui d'Angot, loin de comporter une charge cathartique, présente plutôt une aggravation du problème.

Comme nous le verrons plus loin, le caractère féministe de ces deux réécritures n'est pas sans ambiguïtés. L'aspect féministe de « La femme de l'Ogre » peut facilement être cerné et résumé puisqu'il correspond de manière bien nette à la vision femelléiste du début des années 80. Cependant, cette vision féministe a justement été taxée d'antiféministe par les adeptes des courants égalitaristes et matérialistes. Quant au récit d'Angot, publié en 2003, sa forme est beaucoup moins conventionnelle que celle du texte de Fleutiaux; sa configuration est « postmoderne » : structure éclatée, voix narrative et focalisation instables, syntaxe désarticulée, etc.. Il s'agit d'un texte beaucoup plus difficile à synthétiser, et il en va de même pour l'idéologie qu'il comporte : si on y retrouve les traces d'une pensée féministe matérialiste, il est plus ardu d'arriver à un consensus puisqu'il possède un caractère polysémique que le récit de Fleutiaux n'a pas.

CHAPITRE II

« LA FEMME DE L'OGRE » DE PIERRETTE FLEUTIAUX : LA REPRÉSENTATION D'UN CORPS SAISI DE L'INTÉRIEUR

« La femme de l'Ogre » fait partie d'un recueil de nouvelles de Pierrette Fleutiaux, inspiré des contes de Perrault et publié en 1984, qui s'intitule *Métamorphoses de la Reine*. Ce livre, très bien reçu par la critique, vaut à son auteure le prix Goncourt de la nouvelle en 1985. Dans sa préface, l'auteure explique qu'elle a voulu revenir aux contes de l'enfance dans un moment de difficulté. Cependant, l'insatisfaction éprouvée par rapport à « ces contes de petites filles » (p. 10), dans lesquels on parle des femmes de manière peu flatteuse, l'incite à effectuer un travail de réécriture des récits de Perrault afin d'attribuer une place prépondérante aux personnages féminins. Elle donne aussi des précisions quant aux raisons qui ont motivé l'écriture de « La femme de l'Ogre » : « Dans le *Petit Poucet*, le personnage qui me poursuivait, c'est la femme de l'Ogre, qui n'apparaît que dans quelques lignes, qui est à la fois si effacée et si hardie, et dont la situation est si étrange puisque c'est par elle que viennent en contact le monde le plus cruel et le monde le plus innocent. » (p. 11)

Nous ne voudrions pas prêter à l'auteure une intention féministe puisqu'elle n'en mentionne pas explicitement l'existence, bien qu'elle fasse part, dans sa préface, de son insatisfaction vis-à-vis la représentation des personnages féminins dans les contes de fées : « lorsqu'on y parlait de femmes (d'hommes aussi, bien sûr), cela ne me plaisait pas, non, pas du tout » (p. 10). Cependant, à la lecture du recueil, on s'aperçoit vite que l'un des principaux objectifs derrière la réécriture de ces contes est soit d'offrir des modèles féminins alternatifs, soit de subvertir les rôles sexuels : sous la plume de Fleutiaux, le personnage de Cendrillon est métamorphosé en beau prince du nom de Cendron; le Petit Chaperon Rouge s'appelle Petit Pantalon Rouge, une fille vive, plus rusée que le loup; et les sept nains de « Blanche Neige » sont remplacés par sept géantes. De plus, avant même d'ouvrir le livre, le lecteur se trouve devant quelques indices de la présence d'un contenu subversif et féministe. D'abord, le titre, *Métamorphoses de la Reine* – le mot « reine » représente métonymiquement

l'ensemble des personnages féminins qu'on retrouve dans les contes de fées – annonce la mise en récit de personnages féminins transformés. Ensuite, le texte de présentation qu'on retrouve en quatrième de couverture débute par la réflexion suivante : « Si, dans les contes de Perrault, la première place revenait aux femmes? » Bref, même si l'auteure ne revendique pas une intention féministe, il n'en demeure pas moins que la présentation et le contenu du livre font de celui-ci une œuvre féministe subversive.

Pour ce mémoire, nous avons décidé de nous intéresser particulièrement à la première nouvelle du recueil de Fleutiaux qui s'intitule « La femme de l'Ogre ». Cette réécriture du « Petit Poucet » de Perrault fait de la femme de l'Ogre la protagoniste principale du récit. Toutefois, l'aspect subversif de la réécriture du conte traditionnel n'est pas aussi clair dans cette nouvelle que dans d'autres textes du recueil. Si dans « Petit Pantalon rouge, barbe-bleue et notules », Fleutiaux met en scène une petite fille dégourdie, aussi active que les personnages masculins des contes de Perrault, dans « La femme de l'Ogre », l'héroïne est présentée de manière plus stéréotypée. La subversion du conte de fée traditionnel s'opère de manière plus subtile, à travers ce qu'on pourrait appeler une « écriture du corps vécu », selon le concept élaboré par des protagonistes de la critique psychanalytique et littéraire française dans les années 1970. Cette tendance, issue du courant féministe de la différence, reçoit l'appellation « féminisme de la femelléité » par Francine Descaries et Shirley Roy dans un essai de typologie paru en 1988. L'extrait suivant, tiré de *L'écriture – femme* de Béatrice Didier, exprime l'essence de l'idéologie propre à ce courant : « Saisi de l'intérieur, le corps pourra plus facilement apparaître comme une unité. Et c'est peut-être la plus fondamentale des conquêtes de l'identité. Le corps féminin – beaucoup plus que le corps masculin – était, dans la littérature, un corps morcelé. » (1981, p. 36) L'écriture du corps vécu permettrait donc de contrecarrer l'image de la femme-objet instituée par le patriarcat en inscrivant le sujet femme dans la littérature.

Pour bien comprendre cette vision, nous croyons qu'il est à propos de se remettre dans le contexte de l'époque : le féminisme de la différence – ou de la spécificité –, dont est issu celui de la femelléité, voit le jour en réaction au féminisme égalitariste qui vise à faire disparaître les catégories de sexes au profit d'une neutralité universelle. Les différentialistes reprochent aux égalitaristes de vouloir copier le modèle masculin. Dans son essai intitulé

Fausse Route, Élisabeth Badinter, féministe égalitariste, affirme que « tout a commencé dans les années 1970-1980 avec la remise en cause de l'universalité de la loi. Universalité jugée fallacieuse parce qu'elle n'exprimerait en réalité que l'intérêt des puissants, dissimulé sous le voile de la neutralité. » (2003, p.188) Les différentialistes pensent que les femmes sacrifient leur identité propre en tentant d'endosser, comme le suggère Irigaray, « des conditionnements économiques, culturels, politiques, adaptés à l'identité et à l'histoire au masculin » (1993, p. 105). Elles revendiquent, au contraire, la reconnaissance de la spécificité féminine, d'un territoire féminin maternel qu'il faut protéger du pouvoir patriarcal. La solution n'est pas de gommer la différence, mais de combattre l'idéologie masculine qui tend à la régler selon un système d'oppositions hiérarchique. La spécificité féminine résiderait dans le potentiel reproducteur auquel seraient liées des qualités intrinsèques. La femme aurait un rapport au monde différent de celui de l'homme qui s'expliquerait par sa capacité à accueillir l'autre (le fœtus) et engendrer la vie. Grâce à cette particularité, la femme serait, d'une manière très générale, plus ouverte à l'altérité, plus encline à accepter la différence sans la dichotomiser. De plus, elle aurait un plus grand respect pour la vie et entretiendrait un lien harmonieux avec la nature. Pour les féministes de la différence, ces qualités spécifiques au sexe féminin doivent s'affirmer et être défendues à travers la valorisation de la maternité et du lien mère-enfant. La libération de la femme passe par la réappropriation de son corps et de ses capacités reproductrices, soumises aux lois du patriarcat à travers l'institution médicale. Cette idéologie féministe s'inscrit dans la pensée psychanalytique et littéraire française de l'époque, dont Hélène Cixous et Luce Irigaray, pour ne nommer que les plus connues, sont les instigatrices. Dans un essai ultérieur à celui nommé précédemment, Francine Descarries prend soin de distinguer ce féminisme (de la « femelléité ») du féminisme de la différence :

Si la construction analytique des féministes différentialistes demeure sensible à l'expérience quotidienne et sociale de la maternité dans son rapport avec l'enfant, les auteures appartenant au courant de la critique psychanalytique et littéraire concentrent quant à elles l'essentiel de leurs réflexions sur les dimensions symbolique et métaphorique de l'expérience maternelle. Maternité et rapport à la mère sont alors définis comme continent noir de la pensée moderne, emprisonné dans l'ombre déformante de la culture binaire phallogentrique et du langage normatif des hommes. Le projet est celui d'une écriture du langage du corps apte à faire resurgir les traces du féminin-maternel refoulé, sans référence à une proposition collective de libération. La maternité y devient acte de création et l'accent est mis sur le potentiel procréateur/créateur des femmes comme source de pouvoir et d'identité. (2002, p. 39)

Plusieurs auteures féministes, de la France et du Québec, ont participé à l'élaboration de cette pensée, dont Hélène Cixous qui invite les femmes à s'écrire dans un texte intitulé *Le Rire de la Méduse*, publié en 1975 : « Il faut que la femme s'écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps [...] » (p. 39) Béatrice Didier, Irma Garcia, Nicole Brossard, Suzanne Lamy et Chantal Chawaf, pour n'en nommer que quelques-unes, publient des essais dans lesquels elles traitent de la spécificité de l'écriture féminine. Dans un essai intitulé *L'écriture-femme*, paru en 1981, Béatrice Didier explique que le corps féminin a toujours subi, dans la littérature, le morcellement de l'objet, alors que le corps masculin a gardé l'unité du sujet. Les descriptions romanesques limitaient la femme à certaines parties de son corps. Cependant, la romancière contemporaine aurait le pouvoir d'instituer le sujet-femme dans la littérature en « [parlant] de son corps, [en laissant] parler son corps, comme elle le sent, et non pas comme les autres le voient. Alors que le regard descriptif morcelait, la sensation interne unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans des textes écrits par des hommes. » (Didier, 1981, p. 36)

Ce projet d'une écriture du corps saisi de l'intérieur semble être à la base du récit de « La femme de l'Ogre », publié en France en 1984, à l'époque où le féminisme de la femelléité connaît une certaine popularité. Pour cette raison, nous limiterons notre angle d'analyse de la nouvelle de Fleutiaux à ce cadre idéologique. La manière dont s'élabore l'écriture du corps dans « La femme de l'Ogre » fera ainsi l'objet de ce chapitre. La structure du récit et l'écriture seront étudiées afin de dégager les divers éléments textuels qui concourent à faire advenir un sujet-femme. Il sera, entre autres, question des oppositions binaires qui instaurent une dichotomie sexuelle basée sur un rapport d'oppression, ce qui permettra de voir que les qualités associées au personnage féminin renvoient toujours au corps maternel. De par son jeu de métaphores, l'écriture de Fleutiaux crée l'image d'un univers féminin matriciel qui s'oppose à l'espace domestique patriarcal dans lequel la femme est victime de la brutalité du personnage masculin. L'espace matriciel qui est le produit d'une écriture du corps, faisant état du senti corporel et psychique de l'héroïne, constitue à la fois une échappatoire à la domination masculine et le terreau de l'épanouissement identitaire de la femme.

2.1 Le corps destructeur versus le corps protecteur

Dans « La femme de l'Ogre », il est possible de définir deux axes d'oppositions binaires basés sur la différence sexuée entre l'héroïne et l'Ogre, son mari. Par exemple, l'Ogre est associé à la consommation de la viande, et plus précisément, de la chair crue. Cette chair est connotée négativement dans le texte, à l'aide d'une accumulation de noms et d'adjectifs qui inspirent le dégoût : les morceaux de bétails sont décrits comme des « choses pleines de poil, de graisse, de sang, brunes, verdâtres, vineuses, blafardes, fades ou suffocantes » (p. 16). De plus, L'Ogre est caractérisé par la démesure grâce à l'expression hyperbolique : il est dit que la femme sert à son mari « un monceau de chairs sanguinolentes, en bel édifice pyramidal » (P. 17); qu' « [elle] a trop à faire à servir ces géants, à déplacer les montagnes de viande, à rouler les tonneaux de sang » (p. 19); et que « [le] taureau entier [que l'Ogre] a mangé la veille l'a calmé » (p. 35). Les noms « édifice », « géants », « montagnes », « tonneaux » et les adjectifs « pyramidal » et « entier » suggèrent des proportions considérables, tandis que les mots « chairs sanguinolentes », « viande », « sang » et « mangé » évoquent non seulement la consommation de viande crue, mais aussi des images de boucherie, de mort et de violence qui, doublées de l'expression hyperbolique, évoquent le carnage, impression qui atteint son paroxysme dans un passage où l'Ogre, à l'appétit sexuel insatiable, se masturbe dans des parties de bétail avant de violer sa femme :

L'Ogre arrive. Il pose ses grandes bottes. Il jette sur la table des demi-poitrails où les côtes sorties font de longues dents recourbées, et des cuisses surtout, des cuisses de toutes sortes, déchirées par le milieu. L'Ogre jette ces cuisses ouvertes, sanglantes, avec leur fourrure encore attachée sur les côtés, et soudain il ouvre son pantalon, sort son grand sexe d'Ogre, et il prend les deux cuisses à pleines mains, les serre contre son sexe et les écarte, les os craquent, il pousse des râles à chaque aller et retour de cette tenaille, sa femme ne peut partir et doit le regarder, mais la bête morte ne lui donne pas ce qu'il veut, il a apporté des cuisses de biche, des cuisses de truie, leur vagin froid et flasque ne lui est rien. D'un coup sec il retourne sa proie du côté du ventre, ses bras lèvent très haut les cuisses comme s'il tendait un drapeau puis les abaissent brutalement, dans les viscères éclatés il s'enfonce, il écarte et ramène les cuisses désarticulées, les os brisés déchirent son membre, il hurle la tête tendue devant lui, et il semble que c'est la voix même de la bête écartelée qui traverse son corps et monte en appel exaspéré vers le dieu insondable de la chair. Mais il n'est pas satisfait. Un jour, il apporte un arrière-train de vache et la femme regarde avec horreur les grandes cuisses blanches tachées de sang et de bouse, il fait venir sa femme, il la jette sur la moitié de la vache, il rebrousse la jupe et saisit les cuisses minces, la femme tremble, un jour sans le savoir il les écartera brutalement elles aussi, et les craquera d'un coup sec, le ventre se déchirera, il la

retournera et s'enfoncera dans ses entrailles giclant au jour, l'Ogre ne trouve pas satisfaction en elle non plus, son corps est trop infime. (p. 26-27-28)

L'évocation du sang, des cuisses brisées, des viscères éclatés, des os qui craquent, l'image de cette femme menue et fragile sur le cadavre, font penser à la destruction sanglante et sans merci de la guerre, l'horreur de la scène décrite étant exacerbée par l'insistance mise sur l'insatisfaction de l'Ogre, qui est répétée à trois reprises et qui annonce, à chaque fois, une amplification de la barbarie. De plus, les expressions « grandes bottes », « grand sexe d'Ogre » ainsi que l'évocation de ces corps qu'il « jette » (verbe répété à trois reprises), de sa proie qu'il « retourne d'un coup sec », participent à créer l'image d'un personnage imposant et puissant, contrastant avec la représentation de la femme aux « cuisses minces » dont le corps est « trop infime ». Nous retrouvons plusieurs occurrences de cette opposition dans le texte, comme dans la phrase suivante : « [...] le sexe monstrueux glisse entre ses cuisses pâles » (p. 28). Ou, encore, dans cet extrait :

L'Ogre est si grand, la femme ne sent pas la fin de son corps. Elle ne touche pas les pieds, et elle ne voit pas la tête, qui est loin au-delà d'elle, frottant et heurtant le mur, comme dans une affaire séparée en une langue inconnue d'elle. [...] De l'Ogre, elle ne connaît que le bas des côtes qui presse contre son front, que l'estomac qui presse contre ses oreilles et où elle entend les échos étouffés de la lutte des chairs mortes, que les cuisses énormes qui paralysent les siennes et lui donnent d'interminables crampes [...] (p. 36)

L'écart de taille est représenté par l'impossibilité pour la femme (marquée par les affirmations négatives) de saisir l'entièreté de l'homme avec ses sens (le toucher et la vue). Le groupe de mots « loin au-delà d'elle », et la comparaison « comme une affaire séparée en une langue inconnue d'elle » évoquent aussi l'écart de taille, en suggérant un éloignement physique. Par ailleurs, les mots « affaire séparée » et « langue inconnue » évoquent la distance morale et affective qui sépare le personnage masculin du personnage féminin. De plus, la mention de différentes parties du corps de l'homme qui « presse[nt] » et « paralysent » des parties du corps de la femme rend le personnage encore plus imposant et traduit l'oppression qu'il exerce sur elle. Bref, l'Ogre est représenté comme un bourreau et la femme comme une victime. D'ailleurs, l'héroïne est caractérisée par un important champ lexical qui se rapporte à la faiblesse : on dit qu'elle est une « femme fluette » (p. 19), qu'elle a « deux jambes, pas très solides » (p. 20), des « cuisses minces » (p. 27); on peut lire qu'elle

« tremble » (p. 27) (et on retrouve l'adjectif « tremblante » à la page 38), que les filles « sent[ent] la faiblesse de leur mère » (p. 29).

Cependant, la fragilité de la femme est connotée positivement, puisque si la puissance de l'homme va de pair avec sa violence, la faiblesse de la mère est associée à sa douceur. Des adverbes tels que « doucement » (p. 33), « minutieusement » (p. 18), des adjectifs comme « tendre » (p. 32), « légères » (p. 18), « toutes petites » (p. 17), qui sont attribués à des actions posées par le personnage féminin ou à son apparence physique, évoquent une grande délicatesse, tranchant avec la brutalité de l'Ogre. De plus, le motif de l'éclairage lunaire, en association avec cette douceur féminine, revient à quelques reprises dans le texte, dont deux fois lorsque l'héroïne parle à ses enfants : « À ces mots, les ogresses regardent leur mère, leurs petits yeux ronds et opaques sont posés sur sa peau tendre, sur son cou chiffonné, sur ses seins que l'on voit parce que la lune rend transparent son corsage » (p. 32); « Elle veut raconter un conte à ses enfants [...] parler doucement dans la clarté diffuse de la lune » (p. 33). La symbolique de la lune évoque cette délicatesse toute féminine et maternelle qui se veut rassurante. D'ailleurs, l'aspect protecteur et réconfortant de la mère est un autre élément qui caractérise le personnage féminin dans la nouvelle de Fleutiaux, on peut le constater dans cet extrait, par exemple : « La femme les sert [ses filles], calme les agitées, rassure les inquiètes, chacune aura sa part, justement calculée » (p. 16). Le verbe « sert », les verbes « calme » et « rassure », l'adverbe « justement » font paraître le personnage féminin comme une mère nourricière et protectrice, dévouée et impartiale.

Aux oppositions puissance/faiblesse et violence/douceur s'ajoute ensuite celle qui lie le personnage masculin à la consommation de la viande crue et la femme au végétarisme. De par leur alimentation, les deux personnages entretiennent avec la nature des rapports antagonistes. Il a été dit, au début de ce chapitre, que la viande avait une connotation négative dans le récit. Or, il est intéressant de noter le contraste entre les deux extraits suivants : « Elle tire un cuissot, le trempe dans le feu qui se met à crier » (p. 15); « Elle prépare ses légumes minutieusement et les met dans une casserole sur le fourneau. L'eau chante à petits bouillons, envoyant dans la pièce de légères vapeurs parfumées. » (p. 18) Dans la première citation, où il est question de la cuisson d'un morceau de viande, l'expression « le feu qui se met à crier » évoque une certaine violence, tandis que dans le second extrait, les légumes sont cuits dans

une « eau qui chante à petits bouillons », évoquant la douceur. Nous retrouvons donc, d'un côté, la viande crue associée au mal, à la violence – l'héroïne confirme cette impression en demandant à son mari : « Laisse-moi au moins cuire la chair » (p. 36) – et de l'autre, le végétal associé à l'harmonie et à la douceur. La consommation de viande crue suggère donc un lien destructif avec la nature, tandis que le végétarisme traduit le lien harmonieux que la femme entretient avec elle. On peut lire, à la page 18, « Une douce faim s'éveille en elle », affirmation qui contraste avec l'avidité destructrice de l'Ogre. L'adjectif « douce », qui qualifie la faim de la femme, dénote à la fois une certaine modération, qui s'oppose à la démesure du mari, et une faim non violente, c'est-à-dire une faim qui ne représente pas une menace de destruction. De même, le cuit s'oppose au cru : « Une fois les légumes cuits, elle les mange lentement avec un peu de beurre [...] » (p. 18) Dans cette citation, la dégustation des légumes cuits est associée aux adverbes « lentement » et « un peu » qui évoquent, encore une fois, la douceur et la modération dont fait preuve la femme, contrastant avec les débordements qui caractérisent le personnage masculin.

2.2 *Le corps matriciel*

L'héroïne du récit de Fleutiaux nous est présentée comme une épouse et une mère dévouée, qui ne pose pas d'actions importantes à part préparer le souper et effectuer d'autres tâches ménagères. Le récit s'ouvre sur cette phrase : « La femme de l'Ogre n'aime pas préparer la chair, mais elle ne le sait pas. » (p. 15) Celle-ci suggère une forme d'aliénation. La protagoniste, qui prépare cette chair pour son mari et ses filles par devoir n'est pas consciente de son identité propre. Cette impression est confirmée par cette affirmation qu'on retrouve plus loin dans le texte : « La vie de la femme de l'Ogre s'est emparée d'elle, avec cette façon invisible qu'ont les vies d'être toujours présentes [...] » (p. 26) Le récit s'ouvre donc sur ce déficit identitaire. Au départ, l'héroïne est dans une position de soumission face à l'Ogre, son mari. Cependant, elle se crée une vie secrète qui lui permet de se réfugier et de se libérer de l'emprise de cet époux tyrannique. Au tout début du récit, après avoir mangé de la viande, elle la vomit presque immédiatement et elle se purifie en allant au puits pour se laver et boire de l'eau. C'est alors que s'effectue une transformation intérieure :

La femme est comme le puits maintenant. À l'intérieur, une fraîcheur silencieuse, autour le corps bien assemblé comme les pierres de la maçonnerie, et à l'extérieur le froid de la toilette qu'elle vient de faire et qui reste comme une fine pellicule de glace. Elle rentre

dans la grande cuisine. Elle peut maintenant s'affairer sur les animaux morts, rincer les plats, mettre la table. Elle ne voit ni ne sent rien, de ces choses pleines de poils, de graisse, de sang, brunes, verdâtres, vineuses, blafardes, fades ou suffocantes. Odeurs et couleurs ne tombent pas en elle, s'arrêtent comme autour d'une margelle, et elle se repose dans le fond sombre de l'eau qui ne renvoie aucune image. (p. 16)

Dans cet extrait, la comparaison du corps de la femme avec le puits évoque une matrice : monde clos et protégé des agressions extérieures qui recèle des eaux sombres dans lesquelles on se repose. Un peu plus loin dans le texte, lorsque l'héroïne tient compagnie à son mari pendant qu'il dévore des morceaux de chair sanguinolente, cette comparaison au puits devient métaphore : « dans son ventre elle fait maintenant remuer l'eau du puits en toutes petites cascades onduleuses, l'Ogre mâche, craque et déglutit, elle ne l'entend pas » (p. 17). Métaphore qui trouve son écho dans celle du nid par exemple. En effet, une fois l'Ogre couché, la femme nettoie la cuisine souillée par la viande crue associée au personnage masculin : « Là, elle allume la lumière et il lui semble enfin sortir du puits profond où elle s'était repliée. La cuisine est propre, plus de trace de sang, ni d'os ni de chair. » (p. 18) Après avoir nettoyé la scène du « crime » (la cuisine), la femme de l'Ogre s'approprie la cuisine et cet espace obtient une nouvelle connotation : espace de violence et destruction durant le jour – dans lequel elle est elle-même victime du corps de son mari et de ses pulsions destructrices –, il devient espace de protection et de création durant la nuit. Ainsi peut commencer « l'autre vie de la femme de l'Ogre » (p. 18). Alors que l'héroïne fait bouillir ses légumes, ses sensations corporelles transforment la cuisine en un univers matriciel : « L'eau chante à petits bouillons, envoyant dans la pièce de légères vapeurs parfumées, et il lui semble que toutes ces choses se mettent en place autour d'elle, en un grand nid lâche et moelleux où elle se blottit. » (p. 18) Le verbe « chante » et l'adjectif « parfumées » font appel à l'ouïe et à l'odorat de la femme qui utilise ces sens pour se créer un refuge imaginaire.

Ainsi, la cuisine, lieu nourricier et espace de transformation – autant des aliments que de la femme – devient, par extension du corps féminin, un espace matriciel. Cette cuisine évoque la petite chambre dont parle Béatrice Didier dans *L'écriture-femme* (1981), thème développé dans l'œuvre de George Sand, puis par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*. Didier parle de cette chambre-refuge, s'apparentant à une matrice, comme du seul espace échappant à la prise conjugale à partir duquel il devient possible de reconstituer son moi. Or, dans « La femme de l'Ogre », la cuisine est transformée en chambre imaginaire par

le personnage féminin, à partir de son corps et de ses sensations. Le texte nous fournit très peu de descriptions de l'apparence du corps de la femme de l'ogre. L'accent est mis sur le corps vécu et non perçu, et Fleutiaux crée de nouvelles connotations du corps féminin à l'aide de métaphores (le puits, le nid, etc.). On peut donc observer ce qui est, selon Christiane P. Makward, caractéristique de l'écriture des femmes : une « mise en place du corps comme sujet-agent de l'écriture. C'est du corps phénoménal vécu qu'il s'agit, de l'espace du pulsionnel, et non pas du corps-objet féminin qui a toujours tenu l'avant-scène des productions artistiques (et commerciales). » (1983, p. 136) Ainsi, à travers l'écriture du corps vécu, le corps de la femme de l'ogre est constitué comme sa propre matrice à partir de laquelle, au fil du récit, elle va s'auto-engendrer en tant que sujet actif.

Toutefois, cet espace matriciel est placé sous le signe du secret. Il appartient au personnage féminin et demeure inconnu des autres personnages. L'espace commun dans lequel tous les personnages interviennent, c'est-à-dire la maison – principalement la cuisine – durant le jour, est un lieu de rapports basés sur la domination : oppresseur (l'Ogre)/opprimée (la femme). L'espace matriciel, au contraire, est représenté comme un lieu de respect et d'harmonie. Le personnage féminin protège cet espace en le cachant à son époux. On peut observer, dans l'extrait suivant, un important champ lexical qui se rapporte à la thématique du secret :

Elle sort de dessous une trappe les pommes de terre roses qu'elle fait pousser dans une clairière secrète de la forêt, ramasse dans les pots où elle les fait passer pour des plantes vertes les salades et les poireaux, et dans un vase les artichauts dont les feuilles ressemblent aux pétales d'une grosse rose irascible. [...] Une fois les légumes cuits, elle les mange lentement avec un peu de beurre, qu'elle garde dans un petit pot marqué « crème pour le corps » [...] (p. 18)

Les noms « dessous », « trappe », et l'adjectif « secrète » évoquent immédiatement l'idée de la dissimulation, tandis que ces légumes qu'elle « fait passer » pour des plantes et des fleurs, et ce petit pot faussement identifié renvoient à celles de la ruse, du trompe-l'œil, du subterfuge. Cependant, l'idée du secret ne représente pas seulement la chose que l'héroïne doit camoufler à son mari, elle rappelle aussi ce qui est enfoui, c'est-à-dire le *moi* caché de la femme, enterré sous l'emprise du mari et qui demande à voir le jour. Il faut noter, dans l'extrait précédent, les allusions à ce qui est profond, enfoui, creux et fermé. Les images de lieux creux et clos qui sont, selon Irma Garcia (1981, t.1), caractéristiques de l'imaginaire

féminin rappellent le ventre creux des femmes. Or, cette image déjà évoquée par le puits trouve son écho, dans le dernier extrait, dans la représentation des pommes de terre enfouies, des pots et du vase dans lesquels l'héroïne met ses légumes, et du petit pot qui contient du beurre. Tous ces éléments sont autant de répliques du ventre de la femme dans lequel se trouve cette part cachée d'elle-même qu'elle devra retrouver.

De plus, le thème du mystère associé aux profondeurs traverse le texte – en témoignent les mots et groupes de mots suivant : « le fond noir des intestins » (p. 15); « le fond sombre de l'eau qui ne renvoie aucune image » (p. 16); « la grande forêt pleine d'ombres »; « cette masse obscure »; « dans les sous-bois » (p. 19), etc.. Il ne s'agit là que d'un court aperçu des occurrences de cette thématique qui rappelle, encore une fois, ce ventre féminin qui recèle un *moi* demeuré jusque lors inconnu. Selon Irma Garcia, « la femme possède le goût [des] endroits tortueux, noyés d'ombres où se déroule son voyage intérieur, initiateur » (1981, t.1, p. 320). Elle voit cette exploration des profondeurs comme un « cheminement à l'envers, la femme donne le jour en reparcourant les ténèbres. C'est un des rôles intérieurs de redécouvrir les origines [...] » (1981, t. 1, p. 320) Ainsi, dans le récit de Fleutiaux, l'espace extérieur renvoie incessamment à l'espace intérieur de l'héroïne. Ils ne sont pas délimités par une frontière étanche, ils vont même jusqu'à se confondre comme on peut l'observer dans cet extrait :

La femme alors rassemble les épiluchures et va les jeter en bordure de la forêt où elle sait que les oiseaux et toutes sortes de petites bêtes qu'elle connaît viendront les faire disparaître, puis marchant à petits pas dans le sentier où l'herbe douce calme les bruits, elle retourne à sa cuisine, s'assied sur le seuil et fume une cigarette en regardant la grande forêt pleine d'ombres qui commence à quelques mètres de la maison, et c'est ainsi qu'elle s'endort tout d'un coup, adossée au dormant, emportant la grande forêt sombre sous ses paupières qui ne se ferment jamais tout à fait. Plus tard, l'aube la réveillera et elle montera vite se mettre auprès de l'Ogre pour qu'il ne s'aperçoive pas de son absence. (p. 18-19)

D'abord, on peut noter la description d'une complicité entre le personnage féminin et la nature : l'affirmation concernant les oiseaux et les petites bêtes qui feront disparaître les épiluchures suggère que ces animaux sont les alliés de l'héroïne, qu'ils participent à protéger son univers secret. Il en va de même pour l'herbe puisqu'on peut observer ce qui ressemble à une personnification : l'herbe pose l'action de calmer les bruits. On peut aussi imaginer l'aube comme un personnage qui se charge de réveiller la femme. Ceci confirme ce qui a été

dit précédemment : l'espace secret de l'héroïne est un espace de respect et d'harmonie. Qui plus est, il s'agit d'un espace de communion : l'héroïne « emporte la grande forêt sombre sous ses paupières qui ne se ferment jamais tout à fait. » L'allusion à cette communion est répétée dans le texte : « Elle dort, mais dort-elle vraiment? La grande forêt est là tout près, devant ses yeux qui restent entrouverts. [...] la femme de l'Ogre doit l'entendre lorsqu'elle dort ainsi sur le seuil, elle doit l'entendre au fond de sa tête où bouge la forêt. » (p. 19); « La femme emporte la grande forêt dans ses yeux [...] » (p. 37); « [...] quelque chose de menu et très obstiné qui se déplace autour, cherche à sortir de cette grande forêt, cherche à entrer dans sa tête. » (p. 37) On peut constater à la lecture de ces extraits que la connivence du personnage féminin avec la forêt est telle que les deux espaces, intérieur et extérieur, se confondent.

2.3 *Le corps-à-corps*

Cette perméabilité des frontières entre le *moi* et l'*autre* est caractéristique du féminisme de la femelléité. Antoinette Fouque, pour qui l'utérus est le premier lieu d'accueil de l'étranger, croit que la femme aurait plus de facilité que l'homme à accepter la différence. Selon elle, la grossesse, c'est :

La *gestation* comme *génération*, *geste*, *gestion* et expérience intérieure, expérience de l'intime, mais aussi *générosité*, *génie* de l'espèce, acceptation du corps étranger, hospitalité charnelle, ouverture, volonté de greffe ré-génératrice; [...] gestation intégratrice, aconflictuelle postambivalente des différences [...] (1995, p. 78)

Or, cette description s'accorde tout à fait au texte de Fleutiaux. Si les oppositions binaires structurent l'espace familial (celui qu'elle partage avec son époux), elles sont presque totalement absentes de l'espace féminin (celui qu'elle garde secret) puisque l'héroïne est ouverte au monde qui l'entoure, à tout ce qui représente l'altérité. Le pouvoir de l'héroïne se trouve dans cette capacité d'accueil (de l'extérieur) et de gestation, dont elle se sert pour se métamorphoser.

On peut facilement observer que la métamorphose de la femme de l'ogre structure l'ensemble du texte. Elle en est le fil conducteur. Bettina Knapp (1997) souligne le fait que la femme de l'ogre n'a ni nom ni fonction, donc aucune identité. Elle fait aussi remarquer que l'héroïne est peureuse, faible devant son mari, et qu'elle est à la merci de ses filles,

admiratrices de leur père. En effet, c'est cette image qui est instaurée au début du récit. Cependant, lorsque, vers la fin du récit, son mari et ses filles s'entredévorent, la femme est enfin libérée. Elle sort de son cocon, complètement transformée. La gestation de son *moi* s'opère au fil du texte, ce qui lui permet de se libérer intérieurement avant de l'être physiquement grâce à la mort de son époux. La passivité apparente du personnage est ainsi contrecarrée par le processus de transformation qui prend racine dans son corps et son imaginaire. Cette métamorphose trouve son aboutissement grâce au *corps-à-corps* avec le personnage de Poucet. Cette union symbolise la résolution de toutes oppositions binaires et, par conséquent, l'aboutissement du processus d'individuation de l'héroïne.

En effet, la résolution des oppositions binaires relatives à la différence sexuelle débute avec la mort de l'Ogre et des filles puisque l'espace familial qui est, tel que mentionné précédemment, un espace fondé sur la dichotomie sexuelle et l'oppression, devient l'espace personnel de la femme qui continue d'habiter la grande maison. Dès lors, cet espace est transformé en cet espace matriciel qui a été décrit un peu plus tôt. Ensuite, l'héroïne enfle les bottes de sept lieues de son défunt mari et part à l'aventure. Ces bottes qu'elle chausse évoquent l'idée du travestissement. Béatrice Didier (1981) traite de cette idée du déguisement lorsqu'elle parle de Georges Sand, et fait le lien, d'ailleurs, avec les bottes magiques du conte de fées. Selon elle, le fait de se travestir permet à la bisexualité latente de s'exprimer librement. En ce sens, nous pourrions dire que l'opposition entre les sexes commence à disparaître lorsque la femme de l'Ogre revêt les bottes masculines. Cet effacement des oppositions se poursuit lorsqu'en chemin, l'héroïne recueille Petit Poucet, toujours perdu dans l'immense forêt. Ce dernier se promène sur le corps de cette femme en mouvement, en explore tous les replis. Le personnage féminin fait preuve, ici, de cette « hospitalité charnelle » dont parle Antoinette Fouque :

Ils traversent des lieux, campent ici et là, sautent des frontières, visitent et se promènent, toujours l'un sur l'autre. Poucet est passé sur le dos, d'une épaule à l'autre, d'une fesse à l'autre, il s'est tenu dans le creux des reins, sous les aisselles, à la saignée des bras, il sent la sueur qui ruisselle autour de lui, et le corps de la femme doucement continue de s'échauffer. [...] Poucet a cherché le corps de la femme, là où il ne pouvait atteindre lorsqu'ils volaient sur les campagnes portés par les bottes de sept lieues. Il s'est mis entre les deux jambes qu'il a écartées doucement, il a écarté les grandes lèvres violettes et s'est couché au centre dans le lit humide et odorant, sa tête sur le petit oreiller du haut et ses bras étendus dans la fourrure. (1995, p. 48)

Dans cet extrait se dessine l'image d'une chaude intimité, d'un corps-à-corps harmonieux, contrastant avec la relation Ogre/femme. Les rôles sont inversés : la femme, qui était si petite à côté de son époux, est une géante pour Poucet. Dès lors, il est intéressant de comparer cet extrait avec le suivant :

De l'Ogre, elle [l'héroïne] ne connaît que le bas des côtes qui presse contre son front, que l'estomac qui presse contre ses oreilles et où elle entend les échos étouffés de la lutte des chairs mortes, que les cuisses énormes qui paralysent les siennes et lui donnent d'interminables crampes [...] (p. 36)

On peut observer une opposition entre les *corps-à-corps* décrits dans ces deux extraits où on retrouve l'image d'un corps démesurément grand, un écart de taille très important. Cependant, si dans le second extrait (qui a été analysé précédemment), le corps-à-corps semble violent, le corps du géant oppresse celui de la femme, dans le premier extrait, l'anatomie féminine se profile comme une terre d'accueil sur laquelle le petit étranger trouve refuge. Il ne s'agit pas d'un corps oppresseur, mais enveloppant : chaque petite cavité ou repli étant transformé en matrice pour Poucet. L'image de la sueur du corps féminin qui ruisselle autour du petit personnage et l'évocation de la chaleur qui émane de ce corps rappellent la vie utérine, cette impression est renforcée par la métaphore du lit dans la dernière phrase.

Ainsi, ce corps-à-corps de type « maternel » constitue la résolution des oppositions binaires en ce sens qu'il n'oppose pas deux corps dans une relation dominante/dominé, mais les unit dans une relation de respect de l'altérité. Cette résolution se voit complétée lorsque, après avoir fait jouir la femme, Poucet se transforme et devient aussi grand que cette dernière : « La tête de Poucet est contre la tête de la femme, et ses pieds contre les siens. » (p. 49) Cette réconciliation des sexes constitue aussi la réconciliation de la femme avec elle-même et, par conséquent, l'aboutissement de la maturité du sujet. La fin du récit marque la résolution des oppositions binaires et abolit la dichotomisation sexuelle grâce au fait que la femme incorpore le petit poucet et lui redonne naissance. Comme le suggère Luce Irigaray, « dans un parler-femme, il n'y a pas un sujet qui pose devant lui un objet. Il n'y a pas cette double polarité sujet-objet, énonciation/énoncé. Il y a une sorte de va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps. » (1981, p. 49-50) Or, c'est exactement ce qu'on peut observer dans le récit de Fleutiaux : il y a, dans tout le texte, un mouvement du dehors vers le dedans et du dedans vers le dehors; les éléments extérieurs donnent des sensations à la femme qui lui

permettent de se créer un cocon dans lequel s'opère la transformation qui lui permet d'aller vers l'extérieur. Le dehors et le dedans ne sont pas opposés, mais se rejoignent dans un mouvement de va-et-vient continu.

2.4 Le corps transformé

Le corps de l'héroïne occupe, à la fin du récit, un tout autre rapport à l'espace qu'au début de la nouvelle. Tel que mentionné précédemment, l'espace domestique fondé sur les oppositions binaires disparaît suite au décès de l'Ogre et des filles; il est absorbé par l'espace matriciel de la femme qui se voit ainsi agrandi. Au début du récit, il est restreint à la cuisine et à une partie de l'extérieur qui est limitée à la bordure de la forêt qui constitue la frontière qui sépare la femme du reste du monde qu'elle rêve de découvrir. Physiquement, la femme est confinée à cet espace délimité par la bordure de la forêt jusqu'où elle s'aventure pour aller jeter ses épiluchures de légumes. Cependant, durant la nuit, la frontière semble se dissiper et les profondeurs de la forêt se mêlent à l'espace mental de la femme. La nuit, la lune, la forêt sont autant de figures symboliques du féminin omniprésentes dans le texte. Irma Garcia constate que la nuit revient dans les textes de femme pour exprimer « la confusion entre l'extérieur et l'intérieur sur laquelle la femme aime insister dans la perspective d'annulation des frontières qu'est la sienne. » (1981, t. 1, p. 254) Or, dans le texte de Fleutiaux, la nuit semble posséder exactement cette fonction : la femme s'endort, « emportant la grande forêt sombre sous ses paupières » (p. 19).

D'ailleurs, c'est à travers cette fusion femme/forêt que la métamorphose est annoncée. À quelques reprises dans le texte, on fait allusion de manière implicite à Poucet perdu dans la forêt : « ce bruit qui se déplace depuis quelques temps dans la nuit, tantôt proche tantôt loin, comme à la recherche d'une ouverture dans ce gigantesque filet végétal, un bruit menu et obstiné » (p. 19); « pendant qu'elle dort, le petit bruit qui depuis quelque temps tourne, tantôt proche tantôt loin, revient plus fort. On entend des branches qui se brisent, des feuilles froissées, des ronces qui crissent, quelque chose de menu et très obstiné qui se déplace autour, cherche à sortir de cette grande forêt, cherche à entrer dans sa tête. » (p. 37) Dans ces extraits, Petit Poucet, dont l'identité n'a pas encore été révélée, prend la forme d'un bruit entendu par l'héroïne. Suite à leur première rencontre et à leur séparation, l'allusion au petit personnage est répétée : « La nuit descend. L'enchevêtrement obscur de la forêt enlace

solidement son regard, et quand elle s'endort, par ses yeux demi-ouverts pénètrent les branches, les ramures, les feuilles, et dans le fond de son sommeil, un bruit menu commence à se déplacer. » (p. 45) Cette insistance non seulement annonce la présence du personnage de Poucet, mais elle incite à se questionner sur la portée symbolique de l'évènement représenté. La répétition de la figure de la nuit, symbole de l'indéterminé, de l'inconscient, du temps « des gestations, des germinations, des conspirations, qui vont éclater au grand jour en manifestation de vie » (Chevalier, 1982, p. 682.), et de la figure de la forêt, symbole de l'inconscient aussi et de « la féminité inquiétante qu'on doit entreprendre d'explorer par soi-même » (Cazenave, 1996, p. 273), représente le processus psychique de l'héroïne. Poucet semble symboliser cette part inconsciente dont la réalisation est annoncée par la répétition de cette image du petit personnage qui cherche une ouverture pour sortir de la forêt. Cette impression se voit renforcée dans l'extrait suivant où Poucet pénètre dans le sexe de la femme et la fait jouir :

Dans l'obscur sous-bois de son corps, la femme de l'Ogre a entendu ce bruit menu comme un glissement entre les feuilles et les branches, elle l'a suivi, et toute la force contenue en son corps est montée dans le cône vibrant et a brusquement éclaté, entraînant ses peines, ses souvenirs, ses peurs, entraînant toutes les lianes et ronces et les écorces mortes, coulant comme le grand fleuve dehors, moiré et ondoyant au milieu de la ville. (p. 48-49)

Ici, la mise en relation forêt/femme est transformée en métaphore : l'image du sous-bois remplace le sexe de la femme. Le corps de l'héroïne est devenu la forêt. L'image de Poucet qui pénètre dans le sexe de la femme et en ressort transformé (il devient aussi grand qu'elle) évoque celle d'un accouchement. Or, cet accouchement symbolique coïncide avec l'expulsion d'une part inconsciente (ses peines, ses souvenirs, ses peurs) qui est métaphoriquement représentée par divers éléments du sous-bois (lianes, ronces, écorces mortes), l'évacuation étant elle-même comparée à l'élément aquatique qui évoque également la féminité, le liquide amniotique, la vie. Ainsi, la jouissance féminine permet à l'héroïne de s'affranchir. Les adjectifs « grand », « moiré » et « ondoyant » donnent une connotation positive à cette libération en évoquant l'ouverture de l'espace, la luminosité et le mouvement.

Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, la configuration de l'espace dans le récit change au rythme de la métamorphose de l'héroïne. L'espace matriciel de l'héroïne s'agrandit à la mort de l'Ogre et prend les dimensions de la maison entière : « La

femme a toute la maison à elle. » (p. 43) L'effacement de l'espace d'oppression va de pair avec la transformation physique de la femme : « [elle] ne vomit plus » (p. 44) et « ses longues cuisses blanches n'ont plus ni marbrures ni crampes » (p. 44). Le corps de l'héroïne est représenté comme un corps guéri et l'image de « ses longues cuisses » diffère de celle des « cuisses minces » évoquée lors de la description du viol que lui fait subir l'Ogre. Ainsi, le corps du personnage féminin qui est décrit comme faible, fragile et stigmatisé jusqu'à la mort de l'Ogre, est dépeint comme un corps renforcé et agrandi suite à celle-ci. L'espace domestique est transformé de la même manière : « Elle a vendu les saloirs, les hachoirs, les abattoirs, elle a vendu les fusils, les crochets, et les grandes jarres imprégnées de taches brunes indélébiles. Son jardin s'est rempli de beaux plants verts et de fruits qui poussent au grand jour. » (p. 44) On peut observer dans cet extrait que l'espace se transforme par élimination des outils de destruction dont l'énumération est signe de démesure. L'espace et le corps de la femme, tous deux encombrés des traces de la violence de l'homme, sont métamorphosés en éléments sains. Qui plus est, l'expression « au grand jour » évoque la révélation et l'épanouissement. L'espace féminin (espace matriciel du début) de l'héroïne n'est plus confiné au secret; par conséquent, ses dimensions semblent agrandies. On passe donc d'un espace clos à un espace ouvert.

De fait, à mesure que le récit chemine vers sa fin, l'espace s'ouvre de plus en plus. Au début du récit, la bordure de la forêt fait figure de frontière entre l'univers domestique de la femme et le monde extérieur, et on peut comprendre, à la lecture de l'extrait suivant, que cet *au-delà* représente pour l'héroïne la vastitude et la diversité :

Les Ogres ont des bottes de sept lieues, ils ont voyagé par le monde entier [...] La femme de l'Ogre n'a que ses deux jambes, pas très solides, mais elle sait bien qu'au-delà de sa forêt il y a une infinité de choses [...] Elle aussi un jour est allée très loin, au bord d'une grande eau bleue, qui n'était pas contenue dans le puits, mais s'étendait jusqu'à l'horizon, comme un bain pour toutes les créatures de la terre. (p. 20)

On peut observer dans cet extrait que l'eau *contenue* du puits (lieu clos) est opposée à l'eau *étendue* qui se trouve au-delà de la frontière (espace ouvert). Le mot « forêt » est précédé de l'adjectif possessif « sa », ce qui renvoie à la fois au lien fusionnel qui unit la femme à cette forêt et à l'intériorisation par la femme de la frontière. On peut aussi remarquer l'allusion au rapport de sexes, les Ogres (représentants du sexe masculin) possédant le *pouvoir* d'explorer ce vaste univers grâce à leurs bottes de sept lieues, contrairement à la femme qui est

condamnée, à cause de ses jambes « pas très solides », à l'univers domestique. En ce sens, les bottes magiques constituent une métaphore du pouvoir masculin, pouvoir que la femme s'appropriera en chaussant ces bottes. On retrouve, dans l'extrait qui suit, l'allusion aux bottes magiques comme unique moyen de *transgresser* la frontière : « Un matin, la femme de l'Ogre ouvre un placard et voit les grandes bottes de l'Ogre qui sont restées là. Elle se retourne. Par les fenêtres presque toujours ouvertes maintenant, elle voit au-delà du jardin la grande forêt tirée comme un large trait noir sur le ciel clair et vide. » (p. 45) Les bottes du mari sont mises en relation avec la forêt, comparée à un large trait noir sur un ciel clair et vide, évoquant une frontière opaque et infranchissable.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans *L'écriture-femme*, Béatrice Didier évoque, à travers un discours sur George Sand, l'idée du travestissement. Elle compare les bottes du frère revêtues par George Sand aux bottes de sept lieues qui confèrent une liberté magique. Elle affirme : « Grâce à son costume, George Sand échappe aux entraves traditionnelles de la féminité » (1981, p. 205). Or, dans la nouvelle de Fleutiaux, les bottes magiques de l'homme permettent à la femme d'échapper à l'univers domestique et d'obtenir une liberté de mouvement infinie. Béatrice Didier suggère également que « [le] déguisement permet de retrouver une force [...] que la société s'est efforcée de refouler chez la femme » (1981, p. 205). Ceci est aussi valable pour le personnage de la femme de l'Ogre qui, une fois vêtue des bottes magiques, semble prendre conscience avec étonnement de la force qui l'anime : « Elle fait un pas et la voilà déjà à l'autre bout de son jardin, un autre pas, et la voilà à la lisière de la forêt. Alors la femme de l'Ogre respire très fort, redresse ses épaules timides, bande ses cuisses minces, et soudain elle s'enlève d'un grand bond par-dessus la forêt. » (p. 45) On peut voir que les bottes transfigurent non seulement le rapport de la femme à l'espace, mais son anatomie même. Les épaules timides redressées et ses cuisses minces bandées sont les prémices de la transformation du corps menu et frêle de la femme en corps solide et gigantesque. Comme on peut le constater dans cet extrait, la petitesse de Poucet en face de cette femme la fait paraître démesurément grande : « Poucet passera dans la grande poche de la jupe, il étendra ses jambes dans le creux de la cuisse, il posera sa tête et ses bras bien écartés contre le ventre bombé de la femme. » (p. 47) La femme paraît alors comme une géante, inversant les rôles sexués du début du récit, la femme prenant la place de l'Ogre, et Poucet celle de la femme. D'ailleurs, le passage où l'héroïne recueille Poucet pour l'entraîner

dans son aventure fait écho à un autre passage du livre dans lequel il est question du souvenir que conserve la femme de sa première rencontre avec l'Ogre. Dans le premier extrait, Poucet, qui aperçoit la femme à l'horizon, espère que celle-ci vienne le sauver : « il aperçoit dans le fond trouble de l'air une forme qui semble voler vers lui. Son cœur bat fort, il fait de grands signes sur sa branche, il crie et se démène, oh qu'elle le voit et vienne, et il saura bien la retenir » (p. 46). Tandis que dans le second extrait (le premier si on suit l'ordre chronologique du livre), c'est la femme, beaucoup plus jeune, qui aperçoit l'Ogre couvert de neige qu'elle prend pour un ange venu à son secours :

La femme de l'Ogre se souvient. Elle allait seule, tristement courbée sous un fardeau, ce qu'était le fardeau elle l'a oublié, mais elle sait bien qu'elle le portait depuis l'enfance, c'était l'hiver, on enfonçait dans les ornières, quelles ornières elle ne sait plus non plus, mais il y en avait toujours eu, la neige a commencé à tomber, la fillette ne voyait plus son chemin. Elle s'est arrêtée et s'est mise à prier. Alors presque aussitôt une forme est apparue dans le fond trouble de l'horizon, une forme toute blanche qui volait au-dessus des collines et venait vers elle dans le floconnement de la neige. « C'est un ange », s'est-elle dit, ma prière a été exaucée. (p. 20)

En comparant les deux extraits, on remarque que la silhouette de la femme apparaît à Poucet d'une manière très semblable à la façon dont celle de l'Ogre est perçue par la femme : dans les deux cas, il s'agit d'une forme qui vole dans un fond trouble et se dirige en leur direction. Dans le premier extrait, la femme est dans une situation semblable à celle de Poucet : perdue dans la nature et traînant un fardeau, rappelant les six frères que Poucet traîne derrière lui. L'équivalence entre l'Ogre et la femme transformée se remarque dans d'autres passages qui se font écho comme dans les deux phrases suivantes par exemple : « L'ange [l'Ogre] vole au-dessus des collines, des forêts, des rivières. » (p. 23); « Elle [la femme de l'Ogre] vole, vole sur la forêt dans ses bottes de sept lieues. » (p. 45) La femme a littéralement pris la place de l'Ogre et c'est elle qui désormais détient le pouvoir de secourir, tandis que Poucet se retrouve dans la position de l'être faible et menacé qu'occupait la femme face à l'*Ogre-ange*. Cependant, si les rôles sont inversés, le résultat ne reste pas le même. Après que la femme a rencontré l'*Ogre-ange*, censé l'emmener au ciel — espace de libération —, elle se réveille dans un espace de violence et de confinement : « La fillette s'est réveillée d'un coup, et ce n'était pas comme une arrivée dans un beau rêve, mais comme au sortir d'une bataille pleine de terreur et de meurtrissures. » (p. 24) L'Ogre est alors comparé au diable, on lui prête même ce surnom lorsque son discours est rapporté (« Comment? Dit le diable. »), et tout un

champ lexical se rapportant à l'Enfer est utilisé pour décrire le décor dans lequel se réveille la petite fille. On évoque une chaleur excessive : « chaud », « soleil ardent », « cuisait [sa peau] », « brûlant », « grilloir », « bouillonne », ainsi que la violence et la mort : « sang », « corps nus jetés dans tous les sens », « rougeoiement brutal des couleurs », etc. Ce paysage est contenu dans un endroit clos : « une sorte de puits énorme » (p. 24-25). Au contraire, le *ravissement* de Poucet par la femme aboutit à l'ouverture de l'espace, à la libération :

[...] il saute dans la grande poche du corsage de la femme et les voilà partis par-dessus la grande forêt, dans l'air pâle qui graduellement s'éclaircit, s'illumine, flambe. Poucet, dans la poche, ne bouge guère. Parfois il pose tout doucement la tête sur le sein de la femme. La femme sent cette pression sur son sein, en même temps, elle sent la vivacité de la course dans ses jambes, et le rayonnement du soleil sur ses joues. Comme la tête de son amant est près de son cœur, comme la course est rapide, et la terre vaste et ouverte! (p. 47)

Les verbes « s'éclaircit » et « s'illumine » rappellent cette luminosité associée à l'ouverture de l'espace qu'on retrouve dans l'extrait décrivant l'orgasme libérateur de la femme. Le verbe « flambe » a ici une connotation positive, il ne s'agit pas de la chaleur cuisante dépeinte dans l'extrait de la rencontre avec l'Ogre. Il en va de même pour « le rayonnement du soleil sur ses joues » qui n'évoque en rien la violence du soleil ardent et cuisant la peau de l'*Enfer* de l'Ogre. À la brutalité de celui-ci s'oppose la douceur évoquée dans le dernier extrait : outre l'expression « pose tout doucement la tête sur le sein », « l'air pâle qui graduellement s'éclaircit » s'oppose au « rougeoiement brutal des couleurs » associé à l'espace de l'Ogre. On retrouve aussi cette image du corps transformé, renforcé (« vivacité », « rapide »), s'appropriant avidement l'espace (par la course), et associé à l'ouverture de celui-ci.

Ainsi, la description de l'espace exploré par la femme et Poucet met l'accent sur une nature généreuse, épanouie, éclatante, qui semble s'ouvrir à l'infini, contrairement à l'espace clos et mortifère auquel mène la rencontre de l'Ogre. Un monde vivant et coloré se profile grâce à l'évocation d'une végétation abondante (« un champ de trèfle » [p. 47]; « une place pleine de jardins » [p. 48]), de l'élément aquatique qui, loin d'être contenu comme au début du récit, s'étend et se répand (« une baie qui donne sur le fleuve à l'endroit où il s'écarte en deux branches » [p. 48]; « l'eau de la rivière coulait avec un bruit régulier et fort » [p. 48]), d'une grande luminosité (« un hôtel tout ocellé de lumières et entouré de drapeaux

multicolores frémissants dans la brise »; « l'hôtel brillant » [p. 48]), ainsi que de l'amplitude et de l'ouverture (« une vaste ville, étendue sur un fleuve »; « la fenêtre était grande ouverte »). Qui plus est, l'architecture est comparée à des éléments naturels qui évoquent aussi la lumière, la couleur, la douceur et la liberté (« des ponts partant en étoile »; « la place ressemblait à un grand papillon au cœur de la ville et la femme s'est posée sur son dos »). Tout ceci crée l'image d'un espace harmonieux, fécond et ouvert, semblable à l'espace matriciel du début, mais projeté à l'extérieur, agrandi et épanoui comme le corps de la femme qui l'occupe de plus en plus, dans un désir de se l'approprier entièrement : « La femme rêve qu'elle est sur le dos du monde, lequel est un grand papillon duveteux et multicolore, voletant à travers l'espace, dont il est le roi. » (p. 49)

Cette analyse de « La femme de l'Ogre » nous permet d'observer que la vision qui émane de ce texte s'apparente clairement à l'idéologie du féminisme de la femelléité. Non seulement l'écriture de Fleutiaux semble répondre à ce projet d'une « écriture du dedans », mais l'omniprésence de métaphores et de symboles en lien avec le féminin-matriciel (le puits, le nid, la lune, la forêt, l'élément aquatique, etc.) correspond également à l'image de la femme véhiculée par ce courant féministe : le rapport de la femme au monde se fait à travers le prisme de sa spécificité maternelle. La femme aliénée se cherche et se découvre peu à peu dans un mouvement vers l'extérieur, en quête de cette altérité susceptible de la nourrir, de la compléter, mais comme l'indique Irma Garcia au sujet de l'écriture des femmes : « l'errance [...] revient continuellement à son lieu d'origine : le ventre » (1981, t. 1 p. 315). L'univers de sensations exploré par l'héroïne se rapporte toujours à la figure de la matrice (l'eau qui remue dans son ventre et la transforme en puits, la protégeant de toute agression extérieure, la cuisson à « petits bouillons » des légumes qui métamorphose la cuisine en utérus géant, l'accouchement symbolique de Poucet, etc.). L'héroïne effectue sa quête identitaire et parvient à l'épanouissement au travers de cette expérience du matriciel. Autrement dit, c'est son ventre de femme qui lui permet de se constituer en sujet, de s'auto-engendrer.

Le rapport de l'héroïne à la nature est aussi conforme à la conception du féminisme de la femelléité selon laquelle la femme serait, par essence, plus près de la nature, plus apte à la respecter et la conserver. Il ne fait aucun doute que le personnage féminin de la nouvelle de Fleutiaux vit en harmonie avec son environnement naturel : son végétarisme et sa douceur ne

représentent pas une menace pour celui-ci. Il ne s'agit pas, toutefois, simplement de bienveillance envers la nature : l'héroïne s'identifie à celle-ci, ou, comme le suggère Garcia au sujet de la femme, « [elle] occupe à tel point la nature qu'elle se confond avec elle jusqu'à disparaître en elle » (1981, t. 1, p. 352). Comme nous l'avons vu dans ce chapitre, cette fusion s'effectue progressivement : les frontières entre l'extérieur et l'intérieur de l'héroïne s'estompent de plus en plus jusqu'à ce qu'elle devienne, grâce à l'usage de la métaphore, cette femme-forêt qui se libère de ses bois morts. La femme de l'Ogre occupe de plus en plus l'espace sans jamais le détruire. Dans son exploration du monde, elle ne s'approprie pas la nature, elle fusionne avec elle.

Quant au personnage de l'Ogre, celui-ci reflète l'image de l'homme véhiculée par le féminisme de la femellité : contrairement à la femme, il est incapable d'accepter l'autre et règle la différence par l'opposition et la destruction. En tant que créature fantastique qui incarne la démesure, il est, en quelque sorte, la représentation caricaturale de la domination masculine. Dans le récit de Fleutiaux, il est un véritable bourreau pour sa femme dont il use de la même manière que le bétail pour tenter de satisfaire son appétit. Égocentrique et avide, il est incapable de reconnaître le droit à la liberté de l'autre et utilise son avantage physique (sa puissance) pour se l'approprier. Le rapport de l'Ogre à l'altérité est toujours conflictuel tandis que celui de l'héroïne est à l'image de ce que décrit Antoinette Fouque (1995) : la femme sait accueillir l'autre en son sein ou, à l'inverse, se greffer à lui, dans une relation égalitaire. Elle n'efface pas l'altérité puisque cette fusion n'est pas homogène : lorsque Poucet pénètre dans le sexe de la femme, c'est pour en ressortir grandi (aux sens propre et figuré du terme). Il s'épanouit en communiquant avec elle, mais comme un être distinct. Il y a, comme dirait Sylviane Agacinski, « la reconnaissance qu'il n'y a pas de dépassement de la division » (1998, p. 49.), et c'est ce qui permet de l'accepter et de s'y adapter. La femme de l'Ogre, comme la femme dépeinte par les féministes de la femellité, ne conçoit pas la différence selon un système hiérarchique. Son univers matriciel est dénué de toute relation de pouvoir.

Comme nous l'avons déjà souligné, le rapport de l'héroïne au monde est circulaire : extérieur et intérieur se rencontrent, se mélangent, dans un mouvement de va-et-vient continu. Son épanouissement est entièrement basé sur cet échange harmonieux avec l'univers

qui l'entoure. Nous observons dans le récit de Fleutiaux une représentation de la croissance féminine semblable à la conception femelléiste :

Sa soi-disant passivité n'entrerait [...] pas dans un couple d'opposés actif/passif mais signifierait une autre économie, une autre relation à la nature et à soi qui équivaldrait à l'attention et à la *fidélité* plutôt qu'à la *passivité*. Il n'est donc pas question de pure réceptivité mais d'un mouvement de croissance qui ne s'éloigne jamais définitivement de l'existence du corporel dans un milieu naturel. (Irigaray, 1992, p.71)

Vue sous cet angle, la passivité prêtée à l'héroïne par Bettina Knapp (1997) ne serait en réalité que la représentation d'un comportement pacifique, d'une métamorphose silencieuse s'opérant à travers la recherche de la paix. La quête de l'identité féminine semble donc réellement aboutir dans ce récit de Fleutiaux. Grâce à une écriture du corps vécu, l'auteure réussit d'une certaine manière à esquisser un sujet femme. Si le personnage féminin est fragmenté et objectifié par l'écriture descriptive de Perrault, nous pourrions dire qu'il a droit, chez Fleutiaux, ne serait-ce qu'illusoirement, à l'unité du sujet.

Cependant, il est légitime de se demander si une telle unité existe vraiment et si l'écriture du corps permet réellement d'y parvenir. N'est-ce pas, comme le pensent les égalitaristes et les matérialistes, renvoyer la femme du côté de la nature? Selon Élisabeth Badinter, en s'opposant au féminisme universaliste, le féminisme différentialiste « a liquidé le concept d'égalité et promu bon gré mal gré le retour en force du biologique » (2003, p. 186). Elle proclame que c'est la déconstruction du concept de nature qui a permis les progrès accomplis jusqu'à ce jour en matière de lutte féministe. En réduisant la femme à sa spécificité féminine, « on redonne une vigueur inespérée aux vieux stéréotypes tant masculins que féminins » (Badinter, 2003, p. 199). L'égalité dans la différence serait utopique, cette idéologie ne ferait que concevoir les sexes l'un par opposition à l'autre. On peut remarquer, en effet, dans le récit de Fleutiaux comme dans différents essais femelléistes, que cette prétention d'un rapport féminin non hiérarchique à l'altérité, révèle, en fait, une forme d'opposition : le discours du féminisme de la femelléité est moralisateur, il élève la femme au-dessus de l'homme. Il rejette les qualités masculines, et voit dans le mode relationnel de la femme, un modèle potentiellement salvateur. Selon Agacinski, « le comportement qualifié traditionnellement de "maternel", loin d'enfermer dans on ne sait quelle immanence, peut constituer un modèle universel d'ouverture à l'altérité en général » (2001, p. 77). Les féministes qui ne se rangent pas du côté du différentialisme craignent que cette valorisation

de la différence profite plus aux hommes qu'aux femmes en fin de compte : « À faire du biologique le critère distinctif des femmes, on justifie par avance la spécialisation des rôles que l'on s'est efforcé de combattre depuis plus de trente ans. » (Badinter, 2003, p. 199) De plus, cette conception de la femme basée sur sa spécificité reproductrice compromet la liberté de choix des femmes en stigmatisant celles qui refusent la maternité. Ces dernières seraient alors condamnées à un flou identitaire, n'étant ni des hommes ni de « vraies » femmes.

Pour conclure, si Fleutiaux réussit à créer un modèle féminin alternatif à ceux des contes classiques grâce à une écriture du corps vécu et non perçu, elle reconduit toutefois tous les stéréotypes : l'héroïne est faible, elle est en position de victime vis-à-vis de son mari, elle n'est capable d'aucune violence, ne serait-ce qu'en pensée, elle est maternelle, protectrice, dévouée, etc. S'il ne s'agit plus de la femme-objet au corps morcelé par le regard masculin, elle demeure tout de même du côté de la nature et du corps, et son épanouissement passe par son expérience du matriciel. Nous pouvons donc douter qu'il s'agisse d'un modèle féminin préférable à celui des contes de fées classiques, sans que cela contredise la qualité subversive de la réécriture de Fleutiaux.

CHAPITRE III

PEAU D'ÂNE DE CHRISTINE ANGOT : LA REPRÉSENTATION D'UN CORPS CONSTRUIT SOCIALEMENT

En 2003, dans le cadre de la célébration du tricentenaire du décès de Charles Perrault, Christine Angot publie une nouvelle intitulée *Peau d'âne*, un récit à cheval entre l'autofiction déguisée, le pastiche et la parodie. L'auteure use de l'ironie pour établir une distanciation critique, jetant un regard oblique non seulement sur la société patriarcale, mais sur l'élite cultivée et bourgeoise. Cette réécriture très libre du conte de Perrault a comme point d'ancrage la question de l'inceste. Souvenons-nous que l'histoire du récit original est celle d'une petite fille qui revêt une Peau d'âne pour échapper à son père amoureux d'elle. Or, le récit d'Angot met en scène une femme marquée par un père incestueux. La trame narrative est traversée par la thématique du vêtement et la peau d'âne, dont l'héroïne n'arrive pas à se débarrasser, constitue une figure allégorique de la marque de l'inceste.

À l'instar du texte de Fleutiaux, il n'existe pas de mention explicite d'un objectif féministe qui serait à l'origine de cette réécriture du conte de Perrault. Cependant, nous retrouvons dans le texte d'Angot la présence d'une héroïne aliénée et la représentation d'un corps féminin construit socialement. La nouvelle relate, à la troisième personne, certains épisodes de la vie d'un personnage féminin, de son enfance à l'âge adulte. Il s'agit d'une quête identitaire qui se voit contrecarrée par la rencontre d'un père incestueux. Si l'écriture de Fleutiaux, analysée dans le chapitre précédent, permet d'engendrer et de libérer le sujet femme, celle d'Angot révèle au contraire l'impossibilité de cette entreprise en raison de contraintes sociales indéfectibles. C'est pourquoi nous croyons que le travail de réécriture effectué par Angot s'oppose à celui de Fleutiaux en se rapprochant d'une vision propre au féminisme radical matérialiste : l'identité sexuée y est dépeinte comme une construction sociale et non comme un fait biologique.

Pour bien comprendre l'esprit du féminisme radical matérialiste, il nous semble important de souligner que celui-ci naît en France, vers la fin des années 1970, en réaction au féminisme de la femellité, dont l'idéologie traverse, comme nous avons pu le voir dans le

chapitre précédent, la réécriture de Fleutiaux. L'explication biologique de la différence sexuée, qui valorise cette différence sur la base des capacités reproductrices féminines, soulève l'indignation de plusieurs féministes. Des penseurs tels que Christine Delphy, Colette Guillaumin, Paola Tabet, Nicole-Claude Mathieu, etc., développent une explication sociale de la différence sexuée. Selon elles, la nature biologique n'est pas en cause, la hiérarchie sexuelle et les différences de comportements entre les hommes et les femmes sont le fruit d'un conditionnement social.

Si les féministes radicales matérialistes partagent avec leurs prédécesseurs égalitaristes l'idée d'un fondement social de la différence sexuée, elles reprochent à ces dernières leur vision réformiste selon laquelle il suffit de changer les lois et les mentalités pour parvenir à l'égalité des sexes. Les radicales poussent plus loin l'analyse sociale et fondent le concept de « patriarcat » : selon elles, les sexes sont divisés en deux classes politiques, celle des hommes oppresseurs et celle des femmes opprimées, et cette division est effectuée et maintenue grâce à une structure sociale établie sur des rapports de pouvoir. Ce que Colette Guillaumin (1992) désigne comme étant l'appropriation de la classe des femmes par celle des hommes. Ce « coup de force permanent » serait soutenu par une explication biologique des rapports hommes/femmes : d'où le danger d'un féminisme de la femelléité qui, en tentant de valoriser la spécificité féminine, contribuerait à maintenir la hiérarchie sexuelle.

L'appropriation de la classe des femmes par celle des hommes sous-entend, selon Guillaumin, l'appropriation de l'individualité des femmes et la « chosification » de leur corps, qui s'effectuent à travers l'exploitation de leur force de travail, leur confinement à l'espace domestique, la contrainte sexuelle, etc.. L'idée de « nature » est tellement forte que cette appropriation demeure invisible aux yeux de la majorité, pour qui les tâches domestiques et la charge familiale qui incombent aux femmes semblent « aller de soi », alors que la prégnance de cette idéologie serait au contraire le résultat du coup de force (l'appropriation des femmes) socialement maintenu grâce à une structure et un conditionnement rigides. Ce conditionnement social interviendrait dès la naissance : l'éducation est adaptée en fonction du sexe de l'enfant par l'entremise des vêtements qu'on lui fait porter, des jouets qu'on lui donne, de la prescription et de la proscription de

comportements spécifiques. Autrement dit, comme l'affirme Michèle Pagès, l'identité sexuelle est le produit d'un « processus de "sexuation" » (2001, p. 219).

Nous pouvons observer dans le récit d'Angot des représentations de cette appropriation de la classe des femmes par celle des hommes. La société patriarcale, le capitalisme et l'industrie de la mode participent de concert à l'exploitation et l'aliénation identitaire des personnages féminins, principalement de l'héroïne. En effet, les personnages féminins de la nouvelle témoignent d'un flou identitaire qui se traduit dans une relation aux autres femmes principalement basée sur le mimétisme, dont la mode vestimentaire et le regard masculin sont les principaux garants. La mode vestimentaire, dont la seule fonction est d'être autoréférentielle, constitue la femme en corps insignifiant. Contrairement à l'uniforme de travail, par exemple, elle ne renvoie à aucune fonction sociale, hormis celle de disponibilité du corps au regard d'autrui qui est prescrite à la femme. Le vêtement devient donc le symbole de sa dépossession. Il participe de pair avec le regard masculin à fonder un flou identitaire qui s'inscrit dans la construction du corps sexué du personnage féminin. Au fil du récit, le vêtement accumule une forte charge symbolique et il devient la métaphore du stigmate de l'inceste commis par le père. En effet, la peau d'âne, vêtement dont l'héroïne ne peut se défaire et qui la contraint jusque dans les replis de son âme, représente cette marque et, par extension, la conséquence de l'oppression d'une société patriarcale et capitaliste.

Comme dans le texte de Fleutiaux, on retrouve dans celui d'Angot une écriture du corps qui révèle les sensations physiques de l'héroïne. Cependant, chez Angot, cette écriture ne possède pas de pouvoir salvateur, elle ne permet pas d'unifier le sujet-femme morcelé. Au contraire, elle détaille ce morcellement et met à jour les mécanismes qui l'opèrent. Ici, l'évocation des sensations corporelles instaure l'image d'un corps violé, disséqué, désapproprié, représentant l'échec de la quête identitaire. La tentative d'épanouissement et d'ouverture sur le monde de l'héroïne d'Angot aboutit au repli sur soi et à la folie, qui sont, quant à eux, reflétés par divers procédés textuels tels que la structure en spirale du récit et sa nature polyphonique, qui traduisent l'état d'esprit de l'héroïne et sa dépersonnalisation. Le récit est construit sur la base d'une tension antithétique s'organisant principalement autour des axes sémantiques suivants : le genre et la classe sociale, axes à partir desquels s'érigent deux systèmes associatifs en opposition. Aux deux pôles de chaque axe, on retrouve les

personnages de la mère et du père de Peau d'âne, l'une incarnant le sexe féminin et la pauvreté, l'autre représentant le sexe masculin et la richesse. La quête identitaire de l'héroïne prend racine dans l'univers maternel et s'effectue à travers la recherche de son père inconnu. La rencontre de ce dernier représente pour elle une promesse d'ouverture sur le monde. La petite fille qui apprend que son père est devenu, avec les années, un riche polyglotte cultivé, se crée une image fantasmatique de ce dernier. Il devient alors le garant de l'accès à la connaissance et à la culture, le gardien d'un monde rempli de possibilités nouvelles. Nous pouvons relever dans le texte ce qui ressemble à une vision lacanienne du développement identitaire. En effet, il y a une représentation d'une situation œdipienne : le père fait figure de maître du langage, dont l'intervention est nécessaire à la coupure du lien mère-fille sans lequel le développement identitaire demeure impossible. Le plurilinguisme du père symbolise en quelque sorte cette maîtrise du langage et de la parole qui constitue l'objectif de la quête de l'héroïne. Cependant, lors de leur rencontre, le père de Peau d'âne « lui a roulé une pelle » (p. 21). Cet énoncé est la seule évocation explicite de l'épisode de l'inceste. La langue du père pénétrant dans la bouche de sa fille, la vouant ainsi au silence, agit donc comme représentation métonymique de l'expérience de l'inceste. Ce qui met en évidence la perfidie dont est victime l'héroïne, puisque, ironiquement, la langue du père qui, en premier lieu, représente l'accès à la culture, au langage, à la parole – donc à l'identité – se révèle être une arme destructrice qui contraint la protagoniste à une régression au stade primitif du langage. Le stigmate de l'inceste la conduit à la douleur psychosomatique qui se traduit dans le texte par un champ lexical se rapportant au corps. Toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, cette écriture du corps s'oppose à celle de Fleutiaux puisque le corps de l'héroïne, loin de constituer une matrice protectrice au pouvoir créateur, est représenté comme une véritable prison de souffrance.

3.1 *Le corps aliéné*

Contrairement à l'écriture de Fleutiaux qui se concentre sur le corps féminin *vécu*, celle d'Angot met d'abord l'accent sur le corps féminin *perçu*. Au début du récit, la beauté de la mère est évoquée à maintes reprises. Dès l'abord, elle nous est présentée par cet attribut physique : « Sa mère, qui était très belle, l'aimait. » (p. 7) Toutefois, aucun détail concernant son apparence ne nous est réellement donné, hormis la mention de sa grande beauté. La

narration nous offre donc un être générique sans contours précis, un corps de femme sans visage. Cette impression de flou identitaire est renforcée par la question du mimétisme, très importante dans les premiers chapitres, et dont il est question dès la première page : « Sa mère était juive, mais elle avait demandé à être baptisée, pour être comme ses copines Janine Mouchel, Janine Busseron. » (p. 7) La propension au mimétisme semble être l'apanage des femmes dans ce récit, ce qui rappelle l'idée de Colette Guillaumin selon laquelle « on exige [de la femme] qu'elle se dilue, matériellement et concrètement, dans d'autres individualités » (1992, p. 30-31). Selon elle, dans la société dite patriarcale, les femmes n'ont pas accès à l'individualité : « Une femme n'est jamais qu'une femme, un objet interchangeable sans autre caractéristique que la féminité, dont le caractère fondamental est d'appartenir à la classe des femmes. » (1992, p. 15) Or, comme nous le verrons un peu plus loin, la narration est truffée de représentations tant symboliques que stylistiques de cette absence d'individualité.

Le fait qu'on identifie fréquemment les femmes par référence à leur anatomie et les hommes par leur pratique ou statut social serait symptomatique d'une appropriation matérielle de l'individualité de la classe des femmes par celle des hommes (Guillaumin, 1992). Or, dans le texte d'Angot, si c'est l'aspect physique qui prédomine lorsqu'il est question de la mère – et des personnages féminins en général –, les personnages masculins sont souvent désignés à partir de leur pratique professionnelle (« le directeur financier »; « le dentiste »; « le notaire »; etc.). En outre, le mimétisme entre la mère et la fille est remarqué par un homme au statut social élevé : « Il y avait un mimétisme entre Peau d'âne et sa mère. Un jour, le directeur financier de l'hôpital psychiatrique rattaché à la Sécurité sociale où travaillait sa mère avait dit, à la suite du Noël de Gireugne, puisque c'était le nom de cet hôpital : c'est incroyable le mimétisme. » (p. 7) Cet énoncé constitue la première indication relative à la relation de Peau d'âne avec sa mère. Par la suite, le texte insiste sur ce mimétisme entre la mère et la fille en rappelant à plusieurs reprises les paroles du directeur financier citées ci-dessus. L'idée du mimétisme occupe une place si importante dans l'évocation de la relation de l'héroïne avec sa mère qu'elle semble la définir tout entière. Quant au lien indissociable qui unit l'idée du mimétisme et les paroles du directeur financier, nous pensons qu'il est révélateur d'une appropriation de la femme par l'homme : il semble que la relation mère/fille du récit s'établisse à travers le regard du personnage masculin qui, par surcroît, est en situation de supériorité sociale et économique.

La relation de mimétisme est également évoquée lorsque la narratrice raconte le seul souvenir qu'elle avait de son père lorsqu'elle était enfant :

Même si elle ne l'avait vu qu'une fois, ou deux fois peut-être grand maximum dans sa vie, dont elle n'avait pas de souvenir, pas le moindre souvenir, si ce n'est celui d'une photo que sa mère lui montrait régulièrement, lui disant que cette photo avait été prise par son père, à Gérardmer, quand elle avait trois ans, au bord du lac, où on voyait la petite fille avec un grand chapeau, qui était celui de sa mère. Sous lequel bien sûr elle disparaissait. (p. 11-12)

Ici encore, c'est le regard d'un homme en situation de pouvoir qui détermine la relation mère/fille. À noter que Peau d'âne ne se souvient pas à proprement parler de son père, mais seulement de cette image prise par lui dans laquelle l'identité des deux femmes se confond sous le chapeau maternel. L'une disparaît dans l'autre sous le regard du père, traduisant l'appropriation de l'identité féminine par l'homme qui en fige la représentation, à travers le temps, par le biais de l'objectif photographique. Ce qui fait écho aux critiques féministes du conte de fées, voire des représentations artistiques de la femme qu'elles soient littéraires ou picturales, selon lesquelles l'image de la femme ne lui a pas appartenu pendant des siècles (Chaponnière, 1989), mais s'est plutôt trouvée à être l'apanage de l'homme écrivain/peintre/artiste, façonnée à partir de ses fantasmes et figée à travers son art.

3.2 Le corps contraint

Dès le début du récit, il est question de mode vestimentaire. Au début de la deuxième page, on peut lire : « On était alors dans les années 70, ou à la fin des années 60, c'était la mode des jupes à godets, en tweed, et des pulls chaussettes, et bien sûr des manteaux maxi. » (p. 8) Cette phrase est annonciatrice du reste du récit puisque c'est la référence à la mode vestimentaire qui revient comme un leitmotiv jusqu'à la fin de celui-ci. Dans un premier temps, elle agit comme indice temporel : elle permet plus ou moins de situer le lecteur en ce qui a trait à l'époque historique dont il est question, comme on peut le constater dans l'extrait suivant : « Quand Peau d'âne a eu une dizaine d'années, c'était le début des années soixante-dix, tout le monde s'enthousiasmait pour la mode, la mode changeait. » (p. 15) L'histoire de la mode vestimentaire devient la principale donnée référentielle qui sous-tend le récit. Cette particularité n'est toutefois pas arbitraire puisque nous constatons au fil du texte que le vêtement possède une charge symbolique très importante. Il agit comme catalyseur textuel et

accumule les significations au fil du récit. Représenté dès le début comme un élément important de l'identité féminine, il devient, par métonymie, le symbole de sa dépossession : « Dans sa classe il y avait un pantalon peau de pêche marron et un autre rouille. » (p. 18) Nous observons que dans cet extrait, il y a utilisation d'une figure de style qui consiste à désigner le tout (des camarades de sexe féminin) par la partie (le vêtement qu'elles portent). Cette substitution est très révélatrice du déficit identitaire : ces personnages féminins n'ont pas de visage, ils deviennent littéralement cette image imposée par les dictats de la mode, source d'aliénation.

Le vêtement marque non seulement le genre, mais aussi la classe sociale : « L'uniforme ayant été supprimé, la mode est entrée à l'école. Même s'il y avait la blouse dessus en signe d'égalité ça ne trompait personne. » (p. 15) Toutefois, s'il est autant signe de genre que de classe sociale, et par le fait même, un élément de marginalisation, il est aussi ce qui lie les femmes entre elles – il est à la fois cause et indicateur de leur mimétisme, de leur assimilation sociale. Il apparaît, tel que perçu par Colette Guillaumin (1992), comme l'un des modes d'intervention majeurs dans la fabrication du corps sexué. Il constitue la femme en tant que corps insignifiant (Chaponnière, 1989); au lieu de participer à la définition des contours de son identité, il les embrouille en l'assimilant aux autres femmes et en mettant l'accent sur son apparence physique de manière exclusivement autoréférentielle. Ce phénomène a été mis de l'avant précédemment avec l'exemple du procédé métonymique remplaçant la fille par le pantalon. Comme le suggère Corinne Chaponnière, « rien ne garantit mieux l'insignifiance de leur apparence qu'une mode qui change tous les printemps, qui n'a cure de l'activité, de l'âge, de la profession ou de la morphologie des femmes auxquelles elle s'adresse » (1989, p. 191).

D'ailleurs, c'est principalement le vêtement qui nous permet de lire le mimétisme entre la mère et la fille : « avec le pull chaussette rouille, ou marron, à moins que ce ne soit sa mère, le rouille, et elle le marron, ce jour où le mimétisme était apparu au directeur financier » (p. 19). Nous nous rappelons également que c'est sous un chapeau que se fondent les identités mère/fille lorsqu'il est question de la photo prise par le père. Le vêtement intervient donc dans toutes les relations femme/femme du récit comme élément fondateur d'un flou identitaire. La mode semble être la prolongation du regard masculin qui détermine l'identité

des femmes, comme en témoigne l'extrait suivant : « Tout le monde avait les yeux braqués, dans la rue, sur les filles qui passaient en mini-jupe et en manteau maxi, ça déclenchait aussi beaucoup de quolibets, mais pour la première fois ces filles n'étaient pas des putes, elles étaient à la mode. » (p. 17)

Cette mode, représentée comme un élément oppressant, possède un lien analogique avec l'inceste commis par le père. Dans l'extrait qui suit, la narratrice explique, en quelque sorte, la surabondance de détails relatifs à la mode vestimentaire dans le récit :

On y trouvait Renoma, Daniel Hechter, Pierre Cardin, toutes les couleurs et toutes les formes qui arrivaient. Les associations orange et blanc, toutes les couleurs gaies, mais aussi les rouge et marine qui s'étaient modernisés. Je parle de ça à cause du conte de Peau d'âne, qui insistait déjà. (p. 15-16)

Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, la réécriture du conte original de Perrault par Angot a comme point d'ancrage la question de l'inceste. Nous verrons qu'au fil du récit, le pouvoir tyrannique de la mode sera remplacé par la peau d'âne, vêtement symbolisant l'inceste du père, dont l'héroïne ne peut pas se débarrasser. La « peau d'âne », vêtement qui colle à la peau de la protagoniste, symbolisant l'emprise incestueuse du père, est elle-même une extension de l'assujettissement par la société patriarcale et capitaliste. Ce vêtement imaginaire est ressenti comme une réelle entrave corporelle par l'héroïne qui tente en vain de s'en défaire :

Peau d'âne qui essayait de s'en débarrasser, et qui avait donc toujours de ces gestes saccadés qu'on fait quand on veut quitter un gilet, comme si elle essayait de faire glisser quelque chose de sa peau, quelque chose qui n'était pas elle mais une défroque qu'on essayait depuis toujours de lui faire porter, comme on dit porter le chapeau. (p. 45)

Le vêtement comme présence symbolique encombrante désigne, au fond, une absence, un vide identitaire. Cette contrainte psychosomatique vécue par la protagoniste se reflète dans l'écriture. Contrairement à l'écriture de Fleutiaux qui, grâce à sa fluidité et ses analogies avec l'enfantement, crée une circularité qui semble libératrice, l'écriture d'Angot traduit le confinement auquel son corps est contraint : c'est une incessante bataille qu'elle livre au langage, du moins, à ce langage normatif qui représente la loi du père. La syntaxe est désarticulée, continuellement bousculée, la ponctuation est hors-norme, les répétitions sont innombrables, et l'écriture semble refuser obstinément la linéarité en usant continuellement de digressions. Tous ces éléments textuels contribuent à créer l'image d'une narratrice qui se

sent contrainte dans le langage qui, à l'instar du vêtement, s'impose à elle comme une peau qui n'est pas la sienne. Comme Irma Garcia l'a déjà suggéré, « les femmes, en tentant de transformer la langue, cherchent à indiquer leur négativité, leur résistance à toute contrainte » (1981, t. 2, p. 149). Cette négativité s'inscrit en creux au fil du texte d'Angot, tant sur le plan de la forme que du contenu. Plus la protagoniste sombre dans la folie, plus l'écriture devient problématique : le rythme s'intensifie jusqu'à rendre la lecture épuisante et l'usage de digressions s'amplifie au point de rompre toute linéarité. Le rejet de la forme conventionnelle va de pair avec l'opposition multiforme de la protagoniste. À l'âge adulte, suite à la rencontre de son père et l'inceste qu'il lui fait subir, elle se met à souffrir d'anorexie, puis d'insomnie. Le refus de la nourriture et du sommeil s'ajoute au refus du langage normatif. L'univers du langage, de la culture, du savoir associé au père représente une porte sur le monde, tant espérée, qu'elle a tôt fait de refermer, régressant jusqu'à l'animalité : « Hi-han était devenu son seul langage, deux mots, hi, et ensuite han, qu'elle modulait à l'infini, mais c'était tout. » (p. 28-29)

3.3 *Le corps désirant*

Nous pouvons remarquer que le récit peut être divisé en trois temps : celui de l'enfance associé à la mère et au mimétisme, celui de l'adolescence associé au père et à la tentative d'individuation, et, finalement, celui de l'âge adulte où s'exprime l'échec de la quête identitaire. Dans la première partie, Peau d'âne évolue dans un univers maternel et presque exclusivement féminin : « L'école de Peau d'âne était une école de filles, une école privée. » (p. 8-9) Cet univers semble restreint et clos sur lui-même : « Peau d'âne ne connaissait rien, elle habitait une petite ville du centre de la France et n'avait rien vu de très extraordinaire. » (p. 7) Dans cet extrait, il est aussi question de l'ignorance de la protagoniste. Cet élément est important puisqu'il permet de faire le lien avec la seconde partie du récit : il crée une opposition entre les univers maternel et paternel, le premier étant associé à l'ignorance et le second à la connaissance. Il explique le désir de l'héroïne d'aller vers son père. En ce qui concerne l'univers maternel, celui-ci constitue un microcosme dans lequel l'héroïne se trouve à la fois dans un rapport de mimétisme avec les autres personnages féminins et en marge de leur société en raison de la situation sociale de sa mère. Cette dernière, d'origine juive, est monoparentale et travaille, contrairement à la majorité des autres mères : « De toute sa

scolarité, jusqu'à l'âge de 18 ans, Peau d'âne n'aura dans sa classe aucune autre camarade dans sa situation, et une seule fois elle connaîtra une fille dont la mère travaillait. » (p. 9) Le désir de mimétisme est d'autant plus fort que l'écart social est grand, et, comme on peut le constater dans l'extrait suivant, le vêtement constitue un gage de réussite sociale : « Revenons sur les vêtements de Peau d'âne. Comme on l'aura compris, la mère de la petite fille, qui avait de quoi vivre, n'était pas riche. Pourtant, elle s'habillait elle-même et elle habillait sa fille dans les meilleurs magasins de la ville. » (p. 13) Si le vêtement peut condamner à la marginalité, il peut devenir, paradoxalement, un subterfuge pour s'en tirer.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, dans l'univers maternel, Peau d'âne se trouve en marge de la société dont les normes sont établies par le pouvoir du patriarcat. Sa mère, qui a toujours refusé le mariage et qui se bat contre l'opinion publique, se retrouve néanmoins à subir la domination masculine, au travail par exemple : « Avec la mère de Peau d'âne monsieur Feignon avait essayé, elle l'appelait le père Feignon, elle ne l'aimait pas. » (p. 8) L'appellation « père » évoque l'oppression patriarcale, cet abus contre lequel il faut sans cesse se battre. Dans cette réalité féminine, l'homme est présenté comme celui qui possède l'avantage économique et social et qui en use pour obtenir ce qu'il veut de la femme.

La rencontre de Peau d'âne et de son père coïncide avec le déménagement de la mère et de la fille vers un espace ouvert : « La mère et l'enfant ont quitté la ville au début des années 70. Elles ont quitté cette ville, petite, pour Reims, qui était une ville plus grande. La mère de Peau d'âne commençait à étouffer dans la petite ville, Reims a représenté un espoir, l'espoir d'une nouvelle vie. » (p. 20) Cette ouverture sur le monde, l'héroïne la perçoit aussi dans la rencontre avec son père. Il est mentionné que Peau d'âne rêve de ce père qui représente un monde de connaissances incommensurable. La description de l'homme en question foisonne en hyperboles. L'utilisation de l'adverbe d'intensité : « un jeune homme de Paris, dont le père était l'un des directeurs d'une très grande maison » (p. 10); du superlatif : « Depuis des générations ce jeune homme appartenait à la bourgeoisie française la plus cultivée » (p. 11); et d'adjectifs puissants tels que « passionné » ou « immense », concourent à créer l'image d'un être plus grand que nature, effet qui atteint son paroxysme dans l'extrait suivant où il est question de la famille de l'homme :

[...] la famille venait de Normandie du côté du père, leur nom signifiait Dieu, et même deux fois Dieu, une fois en normand et une fois dans une langue viking, An, et Got.

C'était d'ailleurs un jeune homme passionné par l'étude des langues étrangères, qui voulait lire les chefs-d'œuvre dans leur langue d'origine, qui connaissait presque toutes les langues du monde, en tout cas toutes les langues de l'Europe. (p. 11)

Cette description évoque un personnage épique, voire démiurge, contrastant avec l'univers maternel prédominant au début du récit. Le portrait ainsi créé grâce à l'hyperbole semble tout droit sorti de l'imaginaire de la petite fille qui voit en la personne de son père la promesse d'un nouveau monde aux possibilités infinies.

3.4 *Le corps stigmatisé*

À l'instar du vêtement, mais de manière moins marquante, la langue du père possède une charge symbolique considérable. Bien que la visée de ce mémoire ne soit pas l'analyse psychanalytique, il est à propos de rappeler que le père semble représenter, dans le récit d'Angot, l'accès au langage, à la culture, correspondant à la quête identitaire de l'héroïne. Comme le suggère l'extrait qui suit, cette même langue qui devait lui permettre de s'épanouir en tant qu'individu devient en réalité une arme destructrice :

Peau d'âne était ravie de faire la connaissance de son père, qui était devenu, les années ayant passé, un grand polyglotte, qui parlait trente langues. Deux jours après, elle l'a revu encore, et au moment où elle se couchait, quand il est venu lui dire au revoir dans sa chambre, il lui a roulé une pelle, en lui disant qu'il fallait ouvrir la bouche, que c'était comme ça qu'on embrassait, et qu'on respirait par le nez. (p. 20-21)

Il est possible d'observer dans cet extrait un revirement symbolique : la langue fourbe du père se révèle être un bâillon qui confine la protagoniste à l'interdit du langage. Ce qui évoque l'idée de Maroussia Hajdukowski-Ahmed selon laquelle « la langue dont la femme est aliénée apparaît comme une arme qui la voue au silence ou à l'automutilation » (1983, p. 61). Cet accès refusé ne met pas seulement un terme à la tentative d'épanouissement de l'héroïne. Cette dernière connaît une douloureuse descente vers l'animalité et la folie. L'interdit de l'inceste outrepassé la condamne au primitif, au sauvage. L'âne, qui est symboliquement associé à l'ignorance, à la bêtise, au mal et à la débauche sexuelle, devient son alter ego. Elle se trouve rabaisée au rang de l'animal, prisonnière d'un corps stigmatisé. Il y a dans l'écriture une évocation insistante de son corps. En fait, l'idée du corps est présente dès le début du récit puisqu'on fait référence à la beauté de sa mère et qu'il est constamment question de mode vestimentaire. Toutefois, après l'inceste, la narration se concentre

davantage sur le corps de l'héroïne. D'abord, le stigmate de l'inceste prend la forme d'un vêtement contraignant : « Son père a commencé alors à lui offrir des vêtements près du corps, des vêtements de corps, des vêtements de peau, des vêtements qui lui collaient sur le corps. » (p. 21) Le vêtement devient le corps même – comme une extension de la peau – et un important champ lexical se rapportant au corps parsème le texte : « peau »; « os »; « dos »; « jambes »; « gorge »; « cuisses »; « poignet »; etc.. Le lecteur a droit à des descriptions des sensations de douleur et d'inconfort liées à ces parties du corps du personnage principal. Le sentiment de contrainte est vécu tant physiquement que psychologiquement. Le vocable « serrer » revient à maintes reprises dans le texte : « ses vêtements qui la serraient » (p. 27); « [une montre en] métal qui lui serrait le poignet » (p. 25); etc.. Il est aussi question de contrainte sous la forme de l'impossibilité : « avoir toujours envie d'être couchée, mais ne pas pouvoir » (p. 28); « son esprit malade l'empêchait d'écrire quelque chose de compréhensible » (p. 40); etc.

Suite à l'inceste, la contrainte sociale du début du récit (patriarcat et mode) est intériorisée par l'héroïne dont le corps devient une véritable prison. Si les descriptions de vêtements et de « couches superficielles » du corps abondent dans la première partie du récit, la peau, comme zone barrière, est franchie et c'est l'exposition de l'intérieur du corps de Peau d'âne qui devient prépondérante. Comme si son corps violé par le père, qu'elle associe à un « faux prince charmant » qui l'aurait réveillée pour toujours, demeurait désormais béant, comme ses yeux qui ne se referment jamais : « Chaque fois qu'elle se couchait, elle faisait cet effort sur elle-même pour que tout se ferme, et puis tout se rouvrait. » (p. 29) Il semble aussi que la sensation de douleur pénètre de plus en plus profondément le corps de l'héroïne : « Que ça finisse par lui faire mal aux os. » (p. 28); « ça finissait par lui faire mal jusqu'au fond de la gorge » (p. 29); etc. L'ensemble de ces descriptions renvoie l'image d'un corps informe – déformé –, dépossédé, qui n'a plus de frontières, de limites, de protection : « elle était devenue sensible à tout. » (p. 31) Cette dépossession se prolonge dans l'évocation d'un « viol » médical : « La recherche d'acuponcteur, les aiguilles dans les pieds, dans le corps. Les généralistes lui ont proposé des médicaments. Elle en a beaucoup pris, elle en connaît beaucoup. Elle a connu le Xanax bien sûr, le Stilnox, des traitements de cheval aussi, qu'on ne donne plus maintenant. » (p. 30) L'image de ces aiguilles qui pénètrent son corps et de ces médicaments et traitements – de cheval! – qui lui ont été administrés en grandes quantités, est

loin de lui restituer sa dignité humaine. Par conséquent, l'impression de flou identitaire, dont il a déjà été question dans ce texte, est accentuée par la représentation de ce corps disséqué par l'écriture dont la souffrance prend toute la place. Contrairement à ce qu'on peut observer dans le récit de Fleutiaux, l'évocation de sensations corporelles chez Angot ne supporte en rien la quête identitaire, elle constitue plutôt une entrave à celle-ci.

La marque de l'inceste dont souffre l'héroïne annule en quelque sorte l'idée de la quête identitaire qui semblait être à l'origine de son désir de rencontrer son père, de la représentation fantasmée de ce dernier et de sa fascination pour son érudition. La narration fait mention d'une perte d'intérêt en ce qui concerne le savoir et la culture dans les années qui suivent son adolescence (période de l'inceste) : « Elle ne voyait plus son père. Il n'y avait plus aucun contact. Les langues ne la fascinaient plus. [...] Les connaissances non plus ne la fascinaient plus, l'érudition, les esprits encyclopédiques qui englobent tout et vous avec, à seize ans, dix-huit ans, ça avait complètement fini de la fasciner. » (p. 27) Complètement retournée sur son corps et sa souffrance – détournée du processus d'individuation –, au lieu de s'imposer dans le monde, elle s'y oppose afin d'échapper à la contrainte. Mais celle-ci étant intériorisée, c'est à son propre corps qu'elle livre combat lorsque, par exemple, elle souffre d'anorexie : « Il y avait évidemment toujours cette peau qui lui collait, ses vêtements la serraient. Mais ce n'était finalement qu'un détail. Qu'elle a voulu régler. Elle a essayé de maigrir afin que les os aient plus de place, elle ne mangeait plus rien. » (p. 27) Dans cet extrait, certaines parties du corps de l'héroïne semblent étrangères à elle-même – « cette peau »; « les os » – et sont en conflit, accentuant l'idée de morcellement et de dépersonnalisation – elle se retrouve avec une peau qui n'est pas la sienne. La solution semble se trouver dans un processus d'élimination : élimination de la nourriture (anorexie), élimination du sommeil (insomnie), élimination du langage, comme si l'intériorisation de la contrainte avait engendré des pulsions autodestructrices qui cachent un désir d'élimination de sa propre personne, traduisant l'« espoir [d'une] *résolution* par la fuite qu'est la *dissolution* de soi dans le néant » (Heinich, 1996, p. 177).

3.5 *Le corps psychotique*

Comme nous venons de voir, l'héroïne semble se dissocier de son propre corps. Or, cette dissociation se traduit également par le dialogisme à l'œuvre dans le texte : le discours de

Peau d'âne est contaminé par celui des autres. D'abord, il y a celui du directeur financier. Comme nous l'avons déjà souligné dans ce chapitre, le discours rapporté de manière explicite – « Il y avait, comme le disait le directeur financier, mimétisme » (p. 16) – revient comme un leitmotiv dans le récit. Par conséquent, l'idée de *mimétisme* devient, de manière implicite, indissociable du discours de ce personnage masculin. Or, quand on lit, à la page 28 : « Heureusement, il n'y avait plus de mimétisme. Le style des deux femmes s'était complètement, et définitivement, écarté. », on peut entendre la voix du directeur même si la narration ne s'y réfère pas de manière explicite; le lecteur étant conditionné à cette association. Le discours de cet homme continue donc à hanter le texte sous la forme de l'allusion, qu'elle soit clairement indiquée ou sous-entendue.

Le discours narratif n'est pas seulement imprégné de celui du directeur financier, d'autres voix se font entendre. La polyphonie atteint son paroxysme dans la clause où les voix du narrateur, de l'héroïne ainsi que celles du mari et de la fille de cette dernière se mélangent, donnant un ensemble étourdissant en raison de son caractère hétéroclite et incohérent. Dans l'extrait qui suit, il est question du discours du mari de la protagoniste qui veut reconforter celle-ci : « Il lui dit que ce n'est pas grave, qu'il lui offrira autre chose [...] qu'ils auront plein d'enfants, que, un jour, ils vont se marier, ils iront à New York un jour, et en Égypte, oui, ils iront aussi. » (p. 52) Si l'on procède à une analyse énonciative de ce passage, on remarque que la narration, à la troisième personne, rapporte de manière indirecte le discours du mari. On observe aussi que le *quel/qu'* présent dans les premières affirmations et qui sert à introduire, dans le discours rapporté de style indirect, les paroles d'autrui, est éliminé à la fin. La narration passe donc du discours indirect au discours indirect libre, confondant la voix narrative à celle du mari de l'héroïne. De surcroît, une troisième voix, celle du personnage principal, s'ajoute aux deux autres : le « oui », qu'on retrouve vers la fin de la phrase, sous-entend la présence d'un interlocuteur puisqu'il s'agit d'une réponse à une question, soit implicitement posée, soit anticipée par le locuteur. De toute évidence, cet interlocuteur est l'héroïne à qui s'adresse le personnage et dont la voix vient interrompre le discours du mari, rapporté par la narration, à la page 52 : « Il lui dit que ce n'est pas grave, qu'il lui offrira autre chose [...] qu'il y a plein de belles bagues, plein de beaux bracelets. Hi-han, hi-han. Et que ça ne tombe pas si mal, parce qu'en ce moment il est un peu à court [...] ». L'onomatopée servant à désigner le cri de l'âne, et qui, dans le récit, désigne le

langage aliéné de l'héroïne, est intégrée dans le texte de manière non formellement délimitée, c'est-à-dire dans un style indirect libre.

Les voix commencent donc à s'entremêler graduellement dans un crescendo jusqu'à être presque totalement confondues comme dans l'extrait suivant : « Non, il n'est pas trop tard. Bien sûr il aurait aimé la rencontrer avant, mais non il n'est pas trop tard. Ils feront tout. "On fera tout ça." L'Égypte bien sûr, Assouan, les felouques. Et les châteaux de la Loire, oui. Avec sa fille, oui. Tout le royaume, ils visiteront tout le royaume. » (p. 54) Encore une fois, on peut déceler la présence de trois voix, la voix narrative, celle du mari et celle de Peau d'âne. Les expressions « non », « bien sûr » et « oui » sous-entendent qu'il y a un dialogue, dont les questions, implicitement posées par l'interlocutrice, sont répétées par le locuteur sous forme de réponses affirmatives ou négatives. Un peu plus loin dans le texte, la voix de la fille de Peau d'âne s'ajoute à celles des autres :

En attendant, chaque fois qu'ils passaient devant une bijouterie, si elle pleurait, le prince lui disait "arrête de braire". Pendant ce temps-là, sa fille jouait à chat à l'école. Chat glacé, chat bougie, chat perché, araignée, sorcière, elle connaissait plusieurs variations du jeu. Elle jouait aussi à l'élastique. Là aussi il y avait des variations, partie chinoise, casserole. Pour casserole, il faut jouer à beaucoup pas seulement à trois. Ils se mettent tous dans l'élastique et il y en a un qui dit un nom de repas dégoûtant, ou bon, mais en général dégoûtant. (p. 54-55)

Hormis dans la première phrase, où le discours du mari (prince) est rapporté de manière directe par le verbe d'introduction « disait » et les guillemets, le discours étranger à la voix narrative s'intègre à celle-ci de manière subtile. Si le début de la deuxième phrase (« Pendant ce temps-là, sa fille jouait [...] ») introduit de manière classique une description narrative, l'énonciation évolue en se complexifiant et peut soulever, chez le lecteur, une interrogation : Est-ce une narratrice omnisciente ou la petite fille qui décrit les règles du jeu « casserole »? La narration demeure à la troisième personne et n'indique d'aucune manière explicite la présence d'un discours étranger, mais elle semble emprunter le langage de l'enfant : la syntaxe et le style – énumérations, absences de charnières, phrases courtes, répétition et manque de concision –, la ponctuation largement défailante, ainsi que le vocabulaire simplifié imitent le langage non structuré et débridé propre à l'enfance. Qui plus est, le changement de temps de verbe, qu'on remarque à la cinquième ligne de l'extrait cité – la narration passe de l'imparfait au présent (« il faut ») –, fournit un bon indice du passage

implicite de la narration omnisciente à la présence d'un discours rapporté de style indirect libre.

Le récit se termine sur cette description polyphonique du jeu « casserole » dont l'héroïne semble totalement exclue, comme si cette dernière, lentement dissoute dans d'autres individualités, finissait par s'effacer complètement derrière sa fille. Cet effacement constitue l'aboutissement de l'aliénation du personnage principal dont on perçoit l'évolution au fil du texte et qui se traduit également par une autre forme de dialogisme : l'intrusion du discours de la mode dans la narration. L'emphase mise sur la mode vestimentaire et l'apparence des vêtements avec l'hyperbole, l'accumulation de détails et les répétitions se rapproche du discours publicitaire, comme c'est le cas dans les extraits suivants : « C'était une mode nouvelle pour tout le monde [...] c'était vraiment une mode nouvelle pour tout le monde [...] Tout le monde avait les yeux braqués, dans la rue, sur les filles qui passaient [...] pour la première fois, ces filles n'étaient pas des putes, elles étaient à la mode. » (p. 17); « Les enfants étaient en train d'avoir leur mode et cette mode était sexy. Les premiers enfants sexy. Sexy, c'est-à-dire, gai, drôle, rouge et jaune, qui, c'était la première fois, pouvaient se marier. » p. (17); « Et pour les femmes adultes le collant signait la fin des bas, ça, c'était une révolution dans leur vie [...] » (p. 18) Dans ces différents passages, on remarque plusieurs adjectifs se rapportant à la nouveauté : le mot « nouvelle » est répété deux fois et la seconde fois, il est précédé de l'adverbe « vraiment » qui a comme effet de le renforcer, et le vocable « premier » est répété à trois reprises – « pour la première fois », « c'était la première fois », « les premiers enfants » –, insistant sur la primeur de l'évènement. De plus, la valeur superlative de l'expression « tout le monde », qui est également répétée trois fois, ainsi que la répétition insistante de l'adjectif « sexy », qui a une connotation positive liée à la séduction et auquel, de surcroît, on prête une connotation nouvelle en l'associant à des adjectifs mélioratifs — « gai, drôle » – et à des couleurs éclatantes – « rouge et jaune », donnent une grande valeur positive à l'évènement et le font paraître extraordinaire. L'utilisation du mot puissant « révolution » dans la dernière citation crée un effet semblable.

Bref, la polyphonie à l'œuvre dans le texte est représentative de l'aliénation identitaire et langagière du personnage principal. De même, l'utilisation de la troisième personne (« elle ») pour parler de l'héroïne risque de soulever un questionnement chez le lecteur averti : la

nature autofictive du récit est indéniable lorsqu'on tient compte des nombreux indices autobiographiques qu'on y retrouve. Outre le fait que l'inceste est un sujet dont elle traite dans d'autres romans (dont *L'inceste*, publié en 1999, récit clairement auto-fictif avec une narration à la première personne du singulier), la narration de *Peau d'âne* fait référence, à la page 11, au nom de famille du père de l'héroïne, qui est le même que celui de l'auteure : « leur nom signifiait deux fois Dieu, une fois en normand et une fois dans une langue viking, An, et Got » et, à la page 15, on peut lire le vrai nom de Peau d'âne : « Christine Schwartz, qui était le nom d'état civil de Peau d'âne ». Schwartz étant le nom de naissance de l'auteure. De plus, dans la nouvelle, le personnage principal rédige des romans et il ne fait pas de doute que l'auteure fait allusion à l'écriture de ses propres romans, dont elle change partiellement les titres : « Il y avait des sujets de temps en temps qui les achetaient, c'étaient des titres comme Vu du ciel, Vu du soleil, Vu de la lune, Vu du temps, Vu de l'or, Vu des étoiles, Vu de la ville, Vu du Brésil. Des vues de l'esprit, des vues de son esprit malade [...] » (p. 40-41) « Vu du ciel » est la reprise du titre d'un roman d'Angot publié en 1990, tandis que « Vu du Brésil » et « Vu de la ville » évoquent *Quitter la ville* et *Pourquoi le Brésil ?*, deux autres romans de la même auteure. Si le sujet de l'œuvre est l'auteure elle-même, pourquoi avoir choisi une narration à la troisième personne? Évidemment, la réponse la plus plausible est qu'il s'agit d'une reprise d'un code formel du conte de fées. Toutefois, la narration comporte quelques subtilités qui mettent en doute cette explication. Il est donc opportun de procéder à une brève analyse de celle-ci.

Le narrateur est, à première vue, extradiégétique puisqu'il est extérieur à l'histoire qu'il raconte, bien qu'il intervienne, aux pages 13 et 16, pour s'adresser au narrataire : « Revenons un peu sur les vêtements de Peau d'âne. »; « Je parle de ça à cause du conte de Peau d'âne, qui insistait déjà. » D'ailleurs, ces interventions surprennent puisqu'elles n'apparaissent ni avant ni après ces deux passages. À première vue, il n'y a rien de très singulier là-dedans puisque Perrault lui-même fait intervenir son narrateur pour s'adresser à son lecteur dans ses contes de fées. Cela fait partie de la structure narrative du conte de fées traditionnel. Cependant, Perrault le fait de manière plus nette, surtout dans l'incipit et la clause, alors que ces interventions sont isolées et détonnent dans le texte d'Angot. Qui plus est, l'extrait suivant met en doute la nature hétérodiégétique du narrateur : « Les manteaux maxi, les mini-jupes, j'en revois plein, je revois tous les détails. Les vêtements de Peau d'âne et ceux de ses

amies. » (p. 16) Non seulement le narrateur intervient pour émettre un commentaire, mais il devient soudainement et exceptionnellement – il s'agit de la seule occurrence dans le récit – un personnage témoin des évènements. Cette intrusion subjective peut facilement passer inaperçue ou, au contraire, frapper le lecteur en raison de sa singularité.

Ces particularités vont de pair avec une focalisation difficilement définissable. Celle-ci est presque essentiellement interne, c'est-à-dire que nous appréhendons l'univers du récit à travers le filtre des perceptions et pensées du personnage principal. Tout ce qui est raconté concerne directement le personnage, aucun évènement ne se passe en son absence et il n'y a aucune information sur les autres personnages qui serait hors de portée de ses connaissances. Le récit est complètement imprégné de la subjectivité de Peau d'âne et centré sur ce personnage. Cependant, la clausule induit une brèche dans l'homogénéité de la focalisation : la description des activités ludiques de la fille de Peau d'âne se fait en dehors du point de vue de la protagoniste. Ce changement de foyer incite à croire qu'il s'agit, en réalité, d'une focalisation zéro.

Ces ambiguïtés concernant l'énonciation et la structure narrative compliquent la distinction auteur/narrateur/personnage; les trois voix se mélangent et cette polyphonie ajoute à l'impression de morcellement du sujet. C'est pourquoi ce « elle » de la narration qui, à première vue, paraît être un choix purement formel, accumule une importante charge significative au fil du récit : ce « elle » remplace un « je » qui ne peut advenir, il est représentatif de la dépersonnalisation du personnage qui s'opère au fil du récit, de l'échec de sa quête identitaire qui est palpable dans l'extrait suivant :

Pour rompre le mauvais sort, elle imaginait parfois un prince, parfois un mariage, parfois un bijou, et ce bijou elle se disait : je ne l'enlèverais jamais. Alors que tout ce qu'elle portait, tout ce qu'elle avait, elle essayait toujours de le retirer [...] elle aurait tellement voulu le garder qu'elle aurait arrêté de se secouer pour essayer de perdre absolument quelque chose qu'elle avait en trop. Alors qu'elle n'avait plus rien déjà depuis toujours. (p. 50-51)

Les contradictions caractéristiques de ce passage représentent clairement la double contrainte à laquelle est soumise l'héroïne et qui est à la base de sa fragmentation schizophrénique : cette absence identitaire sentie par le personnage comme une présence encombrante – symbolisée par le vêtement de peau – fait naître en elle des désirs contradictoires.

La folie de l'héroïne se reflète également dans l'écriture par une multitude d'autres procédés et figures de style. D'abord, la surabondance de détails relatifs à la mode et aux vêtements ainsi que la répétition omniprésente de mots et d'idées évoquent l'obsession. L'extrait qui suit en est un bon exemple :

C'était une mode nouvelle pour tout le monde, les mères, et les filles. Il y avait, comme le disait le directeur financier, mimétisme, peut-être, mais pas imitation puisque les deux générations découvraient cette nouvelle mode en même temps, ce n'était pas la redécouverte d'une période antérieure, un *revival* comme on dirait maintenant, c'était vraiment une mode nouvelle pour tout le monde, les filles et les mères. (p. 16-17)

Il y a ici plusieurs répétitions des mots « nouvelle » et « mode », et la reprise presque mot à mot de la première phrase dans la dernière. Ainsi, un évènement (la naissance d'une nouvelle mode), qui est assez banal en soi, est représenté, grâce à l'emphase, comme un phénomène très important, voire extraordinaire. De plus, l'équivalence qu'on retrouve entre la première et la dernière phrase crée non seulement un rythme qui se rapproche de l'oralité, mais également un effet de boucle, manifeste aussi dans l'extrait suivant :

Quand Peau d'âne a fait sa communion, on était en pleine période peau de pêche. À l'école plusieurs filles avaient acheté des pantalons peau de pêche, tout ça n'était pas gratuit, la mère de Peau d'âne essayait de lui offrir quand même, et pourtant ses revenus ne venaient pas sous le pas d'un cheval. Dans sa classe il y avait un pantalon peau de pêche marron et un autre rouille. [...] Pour sa communion, elle a eu chez Chantal un ensemble pantalon jaune peau de pêche. (p. 18-19)

La répétition du groupe de mots « peau de pêche » traduit encore une fois l'obsession du personnage. La personnification du pantalon (« Dans sa classe il y avait un pantalon peau de pêche ») ou, si l'on préfère, la *dépersonnification* de celle qui le porte, par procédé métonymique, crée un effet d'emphase qui attribue au pantalon une valeur excessive. Comme le précédent, cet extrait forme une boucle en raison de la ressemblance entre la première et la dernière phrase. Tout au long du récit, le texte est parsemé de ces répétitions de mots, de phrases, et de digressions suivies de répétitions d'idées, créant une structure en spirale qui évoque cette affirmation concernant l'état mental de l'héroïne : « son esprit malade, qui tournait en rond » (p. 41).

L'évènement incestueux est sans contredit le moteur du récit. Dans la première partie, qui raconte l'enfance du personnage, le crime n'est pas explicitement nommé, mais il est annoncé à travers des références implicites qui prennent sens après coup : « La petite Peau

d'âne en rêvait. Elle savait qu'elle avait un père d'une immense culture, la connaissance des langues provoquait chez elle des états passionnés, à l'époque, du temps de son enfance, après ça changera. » (p. 11); « Les associations orange et blanc, toutes les couleurs gaies, mais aussi les rouge et marine qui s'étaient modernisés. Je parle de ça à cause du conte de Peau d'âne, qui insistait déjà. » (p. 16) La seule mention explicite de l'évènement se trouve un peu avant la moitié du récit lorsque la narration relate la rencontre de Peau d'âne avec son père au début de l'adolescence (voir l'extrait cité à la page 69).

Par la suite, l'énonciation répétée du trauma de l'inceste prend diverses formes, le texte – dont la structure ressemble à celle d'une spirale – tend toujours à retourner vers ce centre névralgique : « Elle a été réveillée, oui, de l'enfance, mais par un baiser qui n'a pas marché, qui n'était pas conforme, qui n'était pas le bon » (p. 33); « elle a été réveillée par le baiser de cet homme qui n'était pas le prince, qui n'était pas le prince charmant. Qui était... on n'a jamais très bien su » (p. 37); « J'ai dit qu'on n'avait jamais très bien su qui l'avait réveillée. » (p. 48); « Ou alors ce n'était pas lui on n'a jamais su. Ce qu'on sait de façon certaine, c'est que le lendemain matin, Peau d'âne connaissait le nom de tous les arbres, et que c'était trop, ça faisait trop de noms, trop de choses, trop, et que, oui bien sûr elle était contente d'être réveillée, mais là c'était trop. » (p. 49); « comment savoir, on n'a jamais su qui c'était, et il n'y a jamais rien eu à effeuiller. Qui a fait irruption dans le bois dormant? Qui? » (p. 50)

Aux répétitions s'ajoutent les digressions, changements d'idées sans transitions ou suites d'idées qui semblent sans logique. C'est le cas, par exemple, aux pages 33 à 37 où l'allusion au crime incestueux est entrecoupée d'une longue digression, qui consiste en un dialogue entre Peau d'âne et sa fille au sujet des contes de fées, dont le contenu n'a aucun lien logique avec le récit qu'il interrompt. D'ailleurs, la clause du récit emprunte la même voie, laissant le lecteur sur une description détaillée des activités ludiques de la fille de Peau d'âne, n'ayant encore une fois pas de lien avec le contenu du texte qui la précède. Le texte se termine donc sur une digression qui laisse le récit en suspens, suggérant un mouvement de spirale infini. Si les répétitions évoquent l'obsession du personnage, on pourrait croire que les digressions reflètent sa désorganisation mentale. En ce sens, le texte est performatif : la structure imite le mouvement psychique du personnage.

Dans le même ordre d'idées, l'écriture calque le souffle de l'héroïne. Le texte est parfois divisé en longs paragraphes s'étendant sur plusieurs pages. On peut aussi observer une ponctuation et une syntaxe défailtantes à certains endroits, un mélange de longues phrases et de phrases courtes, parfois sans verbe, un recours à l'ellipse, un usage de la parataxe et de l'asyndète : « Dans une île du Sud, au milieu de la Méditerranée. Un couple. Des gens riches. » (p. 45); « Le reflet de la lumière dans les gouttes d'eau, violet, indigo, bleu, vert, orange, rouge. » (p. 42); « Ils étaient là. À table. Sur le port. Les gens passaient. » (p. 46); « Tellement serré. La marguerite n'avait plus que le cœur, un peu, beaucoup, à la folie, pas du tout, comment savoir [...] » (p. 50) L'utilisation de ces divers procédés et figures de style ainsi que l'accumulation de détails contribuent, au même titre que les répétitions, à créer un effet rythmé, proche de l'expression orale, qui donne l'impression d'un long monologue ininterrompu, d'une parole qui s'essouffle sans s'arrêter, imitant le flot constant de pensées qui assaille la protagoniste. Manifestement, le texte est performatif, il devient le corps de l'héroïne, et les particularités syntaxiques, dont nous avons traité ci-dessus, sont à l'image des mutilations corporelles dont elle souffre.

3.6 *Le corps habillé*

À l'instar du corps de l'héroïne dont le texte détaille les différentes couches (le vêtement, la peau, l'intérieur), le récit possède plusieurs couches de sens. En effet, la nouvelle d'Angot est fortement empreinte d'ironie. D'abord, l'imitation de la structure et du style du conte de fées de Perrault contraste avec la gravité du propos et vire à la parodie en se moquant à la fois des personnages et du genre qu'est le conte de fées. Elle permet d'articuler un récit à double fond qui, explicitement, parle d'un drame individuel, et offre implicitement une critique sociale : l'écriture ironique s'attaque autant aux formes d'assujettissement dans les rapports sociaux qu'à l'hypocrisie de l'élite cultivée et bourgeoise.

Parmi les occurrences de cette ironie, l'utilisation d'un ton naïf, voire niais, semble traduire la folie de l'héroïne qui consiste en une régression au stade primitif du langage . Par exemple, on peut observer une pointe d'ironie dans cet extrait : « Des gens riches. Qui avaient décidé de l'adjoindre à leur petit noyau amical. Elle qui n'avait jamais réussi à avaler le noyau d'aucun fruit, jamais. » (p. 45) Le propos traite d'une situation soi-disant ironique, mais la véritable ironie se trouve plutôt dans l'incohérence du discours qui, s'offrant comme

un commentaire approprié et sérieux, souligne, en réalité, la folie du personnage. Il en va de même pour l'affirmation qui précède la longue digression, aux pages 33 à 37, sur la conversation de Peau d'âne avec sa fille dont il a été question précédemment : « Et ça va d'ailleurs, la plupart du temps, témoin cette conversation récente avec sa fille, à qui elle avait demandé de l'aider à choisir un conte [...] » (p. 33) Or, ladite conversation s'avère plutôt être un long monologue de l'enfant, interrompu à une seule reprise par une brève intervention de la mère qui n'a rien de très significatif. Le fait que ce dialogue soit totalement hors contexte, puisqu'il est inséré à l'intérieur d'une réflexion sans qu'il y ait de lien logique entre les deux et qu'il ne démontre d'aucune façon ce qu'il est censé prouver, met en évidence le contraire de ce qui est dit dans l'affirmation qui l'introduit : il suggère que l'héroïne ne va pas bien du tout. La citation suivante contient un procédé ironique semblable : « Il y avait évidemment toujours cette peau qui lui collait, ses vêtements la serraient. Mais ce n'était finalement qu'un détail. Qu'elle a voulu régler. Elle a voulu maigrir afin que les os aient plus de place, elle ne mangeait plus rien. » (p. 27) L'anorexie de l'héroïne témoigne de la gravité de la marque de l'inceste. La citation est donc ironique puisqu'elle révèle le contraire de ce qu'elle affirme. À noter que l'espace laissé entre la deuxième et la troisième phrase signifie un changement de paragraphe et que le trou ainsi créé renforce l'ironie en retardant la chute inattendue, accentuant l'effet de surprise et soulignant, par le fait même, le contraste du propos et la gravité de celui-ci.

Le pastiche du conte de fées traditionnel permet de tourner en dérision les personnages. Ainsi, la description hyperbolique du père qui, au début du récit, traduit l'admiration sincère de la petite fille pour cet inconnu, se métamorphose en ironie après l'épisode de l'inceste :

J'ai dit qu'on n'avait jamais très bien su qui l'avait réveillée. Certains ont reconnu le roi, et ont retrouvé au matin des bouts d'ongles par terre au pied d'un arbre dont j'ai oublié le nom, c'était un arbre dont le roi parlait souvent [...] et il disait que si cet arbre pouvait dire ses secrets, la connaissance n'aurait plus de limites. Il voulait repousser les limites de la connaissance à l'infini mais à sa ceinture le roi portait toujours un coupe-ongles car il avait peur de se griffer en passant sa main derrière son oreille pour remettre ses cheveux, sa mèche rebelle. (p. 48-49)

Cet extrait évoque le mystère, la puissance (le roi) et le symbole de l'arbre de la connaissance qui sont mis en relation avec un banal coupe-ongles, à l'endroit où on s'attendrait plutôt à voir une épée. L'effet comique produit par ce contraste laisse croire qu'il s'agit à la fois

d'une parodie du conte de fées traditionnel et d'une caricature du personnage du père de Peau d'âne. La mythification du père tourne à la blague, faisant écho, par la même occasion, à la naïveté de la petite fille du début de l'histoire, dont le fantasme d'un père tout-puissant et sauveur est contrecarré par la réalité d'un père destructeur. L'aspect ironique de cette mythification est confirmé par l'affirmation suivante : « Tout ce qu'on sait c'est que ce n'était pas le prince charmant, car il n'avait pas de panache, on l'aurait vu de loin. » (p. 38) Ici, la raillerie est nette, elle abaisse le père explicitement et révèle, par le fait même, la supercherie de son héroïsation.

Le texte fait allusion au conte de fées traditionnel en comparant les personnages au roi, au prince charmant, à la princesse et en faisant usage du mot « royaume » pour désigner la société dans laquelle vit l'héroïne. Toutefois, l'identité du « roi » est constamment remise en question, l'héroïne se fait « réveiller » par un « faux prince charmant », et bien qu'elle le souhaite, elle n'accède pas au statut de « princesse ». Elle est condamnée à la marge, à porter le « bonnet d'âne ». Lorsqu'il est question des événements entourant la rédaction et la publication de ses livres, il est mentionné que ce qu'elle écrit est incompréhensible en raison de son esprit malade, que ses livres sont publiés par pitié, que tout le monde se moque d'elle à cause de ceux-ci. La cause de la mort du père est ironiquement attribuée à l'écriture de Peau d'âne :

Un jour, le roi est mort. Un 2 novembre. On pense qu'il n'a pas supporté la description dans le détail d'un maillot de corps qui lui appartenait, une description très exacte, très réaliste, très émotive, que Peau d'âne avait glissée dans Vu du miroir. Les sujets ne s'y intéressaient pas, un maillot de corps ça n'intéresse personne, mais le roi en était mort. De voir sa fille tomber si bas, elle qui aurait pu devenir princesse. Ou si elle voulait faire des livres, écrire sur les arcs-en-ciel puisqu'elle aimait ça. (p. 43)

Les premières phrases de l'extrait suggèrent, métaphoriquement, que le père est mort après avoir lu le témoignage de la fille sur l'inceste qu'il lui a fait subir, ce qui peut laisser croire à l'existence d'un sentiment de culpabilité chez cet homme, tandis que les deux dernières phrases donnent un sens ironique au message en évoquant que c'est l'immoralité ou l'obscénité de ce qu'elle a écrit qui l'a profondément secoué, alors que le crime qu'elle a décrit a été commis par lui-même.

Le « royaume », constitué de faux roi et faux princes, dans laquelle l'héroïne fait figure d'âne, semble être une métaphore de l'élite bourgeoise et cultivée dont le père est le principal

représentant, et qui est critiquée de façon ironique, comme en témoigne l'extrait suivant : « Le lendemain, Peau d'âne était réveillée ça c'est sûr, et elle connaissait le nom des arbres, et elle lisait des caractères illisibles, et elle était capable de percer à jour l'hypocrisie bourgeoise, malgré son jeune âge. » (p. 39) Le « ça c'est sûr » évoque le désir de la petite fille du début d'accéder à la culture, au savoir, et qui, ironiquement, a abouti à un « réveil » beaucoup trop brutal, métaphorisé par la description hyperbolique des connaissances acquises. Le caractère particulièrement cynique de la fin de la phrase crée un effet de surprise par le contraste avec le début de l'énumération, et révèle la nature critique de l'affirmation complète.

La société des lettres est aussi la cible d'une parodie comme le démontre ce passage où il est question de la propriétaire d'un restaurant visité par Peau d'âne :

[...] une femme écrivain qui avait eu le prix de l'Académie royale pour un roman qui s'appelait *La princesse de M.*, un roman dont le vocabulaire dépassait de loin celui de Peau d'âne, hi-han. *La princesse de M.*, roman, sous-titré *L'amour, roman*, sous-titré *L'académie, roman*, et dédié au président de l'Académie, romancier. (p. 46)

La démesure créée par l'accumulation de sous-titres ainsi que l'évocation, à la fin de la phrase, d'une société fermée sur elle-même et complaisante suggèrent la critique de celle-ci. On peut également y voir un écho au milieu bourgeois dans lequel était écrit le conte de fées traditionnel – société de cour dans laquelle des écrivains bourgeois (Perrault principalement) écrivaient des contes qui s'adressaient à des membres de l'élite aristocratique.

Cependant, l'ironie la plus nette et la plus significative, puisque tout en instaurant une critique du conte de fées traditionnel elle souligne la nature ironique de la globalité du récit, se trouve sans doute dans l'affirmation suivante : « Décidément, les contes de fées n'existaient pas. » (p. 44) En fait, cette affirmation est annonciatrice de la fin du récit puisque nous avons droit à un « happily ever after » ironique. Peau d'âne fait la rencontre d'un homme : « Elle se promenait dans la rue, et elle a rencontré un prince, pour la première fois de sa vie, un vrai prince [...] » (p. 51). Aussi, il est mentionné qu'elle a croisé ce prince exactement vingt-quatre heures après que la femme riche lui ait offert un bracelet, elle « lui a mis les vis » (p. 51). Puis, le prince « l'a suivie, l'a invitée à boire un verre, dans un café, c'était l'été, elle avait les bras nus, elle a levé son verre, il lui a dit : ce bracelet, que vous avez, un jour je vous l'aurais offert si vous ne l'aviez pas déjà eu. » C'est alors qu'elle se met

à pleurer et à gémir « hi-han, hi-han », ne pouvant plus s'arrêter. Le prince lui fait donc mille promesses pour la consoler (il lui dit qu'ils vont avoir des enfants, qu'ils vont se marier et il décrit tous les voyages qu'ils feront ensemble). Comme nous l'avons mentionné lorsque nous avons analysé la structure énonciative de ce passage, le discours du prince prend le dessus sur celui de l'héroïne qui ne fait que braire comme un âne, et dont la voix finit par se dissiper totalement. Ce qui est ironique dans ce passage, c'est qu'il se termine, d'une certaine façon, comme les contes de fées traditionnels – rencontre du prince charmant, mariage et bonheur à l'horizon. Toutefois, c'est au même moment que l'aliénation identitaire de l'héroïne atteint un apogée. De plus, le fait que le prince lui dise qu'il lui aurait offert le bracelet « vissé » à son poignet si elle ne l'avait pas déjà eu, alors que nous connaissons la portée symbolique des bijoux dans le texte – ils sont à l'image de la peau d'âne contraignante dont elle ne peut se débarrasser – signifie, à notre avis, que le mariage n'est qu'une prison supplémentaire, qu'il n'y aura pas de libération possible.

L'analyse de *Peau d'âne* de Christine Angot nous a permis de confirmer l'hypothèse que nous avons formulée au départ : comme dans le texte de Fleutiaux, nous retrouvons dans celui d'Angot une écriture du corps, mais l'une s'oppose à l'autre en ce qui a trait à la vision qui en émane. D'un côté, l'écriture du corps vécu correspond au projet femelléiste qui vise à libérer, voire à créer le sujet femme; de l'autre, elle dénote une conception matérialiste en dépeignant l'échec d'individuation causé par l'aliénation sociale de la femme. De surcroît, la plupart des constituantes de l'appropriation de la classe des femmes par celle des hommes, dont fait état Guillaumin, sont perceptibles dans le texte d'Angot : l'exploitation de leur force de travail, leur confinement à l'espace domestique sont évoqués dans la première partie. Il en va de même pour la chosification de leur corps qui s'opère par l'intermédiaire de la mode vestimentaire. Ensuite, la contrainte sexuelle est explicitement représentée par l'inceste.

En effet, nous pouvons observer, dans le texte d'Angot, une appropriation autant collective qu'individuelle des personnages féminins. L'univers maternel, qui constitue le décor de la première partie du récit, est un espace restreint et clos dans lequel les personnages féminins sont dépossédés de leur identité propre. D'abord, la mode y figure comme un outil façonné par la société patriarcale et capitaliste pour garantir le caractère insignifiant et interchangeable du corps des femmes. Le confinement à l'espace domestique est la règle : la

mère de Peau d'âne est perçue comme une marginale parce qu'elle est salariée. De plus, le rapport d'oppression dans les relations homme/femme est clairement représenté dans le texte : malgré le fait qu'il n'y ait que très peu de personnages masculins dans cet espace maternel – la mère est monoparentale et la fille est éduquée dans une école non mixte –, ceux qui y figurent possèdent une position sociale et une situation économique supérieures aux personnages féminins et usent de leur pouvoir pour s'appropriier les femmes. Pensons, par exemple, au Père Feignon, supérieur hiérarchique au travail de la mère qui la harcèle sexuellement, ou, encore, au directeur financier dont les commentaires sur le mimétisme entre la mère et la fille ne favorise en rien le processus d'individuation.

En outre, la manière dont est représentée la mode, dans le récit, correspond à l'idée de Guillaumin (1992) selon laquelle celle-ci constitue un moyen d'intervention majeur dans la fabrication du corps sexué : l'enfance de l'héroïne est marquée par l'impératif de se conformer au modèle féminin imposé par cette industrie. Comme nous l'avons souligné dans notre analyse, l'insistance avec laquelle l'écriture détaille cette mode et les figures de style qui lui donnent une importance démesurée révèlent sa nature fortement oppressive. Cette contrainte sociale qui pèse sur la femme trouve son écho dans l'acte incestueux métaphorisé par la peau d'âne. Il est dit dans le texte que le père avait repéré ce vêtement depuis longtemps et qu'il avait choisi le nom de sa fille parce qu'il savait depuis sa naissance que ce vêtement, il allait le lui faire porter. Nous pouvons y voir un certain fatalisme : la position dominante de l'homme est incontestable, inébranlable et, par le fait même, l'acte d'appropriation du corps de la femme est inévitable. Le lien qui existe entre l'industrie de la mode et l'agression sexuelle réside dans le fait que tous deux interviennent durant le développement identitaire de la fille et le mettent en échec. Les deux modes d'oppression imposent à la femme une « peau » qui n'est pas la sienne, dans laquelle elle ne se reconnaît pas, mais dont elle ne peut se défaire.

De surcroît, l'écriture d'Angot met en scène l'intériorisation de la contrainte sociale et la transformation du corps féminin en une véritable prison. Nous sommes donc loin du corps matriciel, protecteur et créateur de Fleutiaux. Dans le texte d'Angot, l'évocation des sensations corporelles n'est pas à l'origine de l'engendrement du sujet femme puisqu'elle les représente au contraire comme une entrave à celui-ci. Le seul moyen d'échapper à la

contrainte semble se trouver dans la dissolution de soi : anorexie, insomnie, élimination du langage, etc. Toutefois, il est difficile de trancher quant à la réelle nature de ce glissement vers le bas. S'agit-il, comme nous l'avons proposé précédemment, d'une affirmation de résistance à la contrainte ou plutôt, comme le suggère Nathalie Heinich, de « cette fuite hors du réel par le basculement dans la folie qui guette, à la limite de la dépression, les morts vivants résignés au silence (acceptation) » (1996, p. 177)? Est-ce une forme de consentement intériorisé de la domination masculine ou l'opposition à celle-ci? Une chose est certaine : qu'il s'agisse d'opposition ou de résignation, le constat demeure le même : des conditions sociales immuables rendent impossible la réussite du processus d'individuation du personnage féminin. La privation d'identité est, selon Guillaumin, la contrainte centrale dans les rapports d'oppression sexuelle, elle est le résultat de l'appropriation matérielle de l'individualité : « quand on est approprié matériellement on est dépossédé mentalement de soi-même » (1992, p. 31).

En outre, la représentation de la différence sexuée dans le texte d'Angot est semblable à l'idée véhiculée par le féminisme matérialiste : les interventions sociales sur le corps des femmes la constituent en objet alors que l'homme est construit comme un sujet – « sujet de décision et d'intervention sur le monde » (Guillaumin, 1992, p. 120). Tandis que l'héroïne d'Angot se heurte aux contraintes sociales qui l'empêchent de devenir un sujet, le principal protagoniste masculin (le père) est représenté comme un être qui est, à l'opposé de sa fille, épanoui, accompli, maître de lui-même et du monde qui l'entoure. Nous voyons d'ailleurs dans l'affirmation qui suit qu'il est dans une position de dominant : « Il régnait [...] sur une famille en Alsace [...] » (p. 22)

Certes, l'image de la femme qu'on retrouve dans la nouvelle d'Angot peut paraître négative. L'héroïne est représentée comme une victime, elle ne semble pas posséder les ressources intérieures et extérieures suffisantes pour s'en sortir. Elle semble tout aussi passive que la princesse des contes de fées : du début à la fin, le récit nous offre l'image d'une héroïne dont le corps est sans cesse malmené, que ce soit par l'entremise du vêtement, de l'inceste, des bijoux, ou des traitements « de cheval » qui lui sont administrés. Même à la fin, lorsqu'elle rencontre le vrai prince, c'est lui qui la trouve, qui la suit et qui l'invite à prendre un verre. L'héroïne ne fait que subir les événements. Nous pouvons donc nous demander s'il

s'agit d'une représentation féminine alternative souhaitable. Les égalitaristes ou les femelléistes répondraient sans doute que non : les unes déplorant la tendance victimaire des femmes, les autres proclamant la revalorisation de la spécificité féminine. D'une certaine façon, nous pouvons juger que le modèle femelléiste proposé par Fleutiaux est plus positif. Cependant, comme le souligne Guillaumin : « La "différence" revendiquée voudrait être un sursaut pour rendre un peu de dignité à qui n'en a socialement pas. Malheureusement la dignité ne se fabrique pas seulement dans la tête, elle se fabrique d'abord dans la réalité et les faits. » (Guillaumin, 1992, p. 103) Bien que « La femme de l'Ogre » soit le fruit d'un mécontentement vis-à-vis la représentation de la femme dans les contes de fées traditionnels et qu'il propose un modèle féminin alternatif, le texte ne renferme pas de critique du conte de fées original ni de critique sociale. Il représente une libération individuelle dans un monde imaginaire qui échappe aux contraintes de la réalité. Toutefois, ce récit possède sans aucun doute une charge cathartique qui peut être bénéfique pour certaines lectrices, contrairement à celui d'Angot qui est peut-être plus près de la réalité sociale, mais n'offre pas de résolution. Finalement, *Peau d'âne* d'Angot est une forme d'anti-conte puisque son aspect ironique met en relief la supercherie du conte de fées traditionnel.

CONCLUSION

Nous avons commencé ce mémoire avec un tour d'horizon de l'évolution du conte de fées, de son origine orale à ses remaniements littéraires contemporains, en lien avec les transformations sociales qui l'ont influencée. Certes, il s'agit d'une étude bien sommaire et sélective, mais elle nous a tout de même aidé à comprendre les principaux enjeux à l'origine de ces transformations et à voir comment différentes idéologies (aristocratique, patriarcale, féministe, etc.) se traduisent dans ces récits. En effectuant ce survol de l'évolution du conte de fées, nous avons observé qu'il possède plusieurs fonctions : s'il peut être libérateur et assurer une certaine cohésion sociale au sein du peuple, comme c'était le cas dans la tradition orale, il peut aussi servir les intérêts de la classe sociale dominante en enseignant aux enfants un modèle à suivre. En dressant le portrait social contextuel à la naissance du conte de fées, nous avons vu que le passage du conte de la tradition orale à la tradition littéraire a donné lieu à d'importantes transformations tant au plan du contenu de ces récits qu'à celui de leur fonction sociale. Si la principale fonction du conte de la tradition orale était de rassembler et libérer le peuple grâce à son effet cathartique, elle devient essentiellement pédagogique avec son inscription littéraire. Perrault est le premier à déclarer que le conte de fées est un matériau idéal pour faire « avaler » des « instructions cachées » à des êtres (les enfants) dont le cerveau est encore facilement malléable (Soriano, 1968). L'objectif est de faire en sorte que les petits enfants, public cible de ces récits, adoptent des comportements conformes à l'idéologie aristocratique de la fin du XVII^e siècle. Comme nous l'avons mentionné, cette époque est marquée par le processus de civilisation qui prend racine aux XV^e et XVI^e siècles. On sait que ce phénomène se développe parallèlement au changement de système politique et qu'il va de pair avec la découverte de l'individualité et de la transformation des relations sociales qui en découle. Le rétrécissement de la famille fait en sorte que l'enfant occupe une place de plus en plus importante à l'intérieur de celle-ci. Il est désormais considéré comme un petit individu à part entière qu'il faut éduquer avec soin. Cette nouvelle conception de l'enfance appelle une réforme de l'éducation en général. On conçoit l'importance d'inculquer les normes sociales aux enfants, dès leur plus jeune âge, pour qu'ils se développent conformément à l'idéal de civilité. Cependant, comme nous l'avons vu, l'idéal féminin est

bien différent de l'idéal masculin. Le comportement que l'on veut inculquer aux femmes est très restrictif (beaucoup plus que celui attendu des hommes), puisqu'elles doivent, en tout temps, exercer un contrôle rigide de leurs pulsions. Il n'est pas surprenant que la visée pédagogique dont parle Perrault s'adresse principalement aux petites filles.

Les contes de fées sont donc transformés de manière à prescrire et proscrire certains comportements féminins et leur message est le suivant : « Soyez belles, vertueuses, modestes et passives, on vous mariera et vous serez heureuse! » Ainsi, les contes de fées ont longtemps été la représentation et l'éloge d'une société patriarcale dans laquelle les femmes sont des véhicules de symboles (beauté, vertu, douceur, bonté) plus que des individus. Celles qui ne correspondent pas à cette représentation fantasmatique masculine de la femme sont vues comme des sorcières. Certaines voix de femmes se sont pourtant fait entendre, protestant contre l'apologie de la passivité et de l'état de dépendance des femmes. Malheureusement, ce ne sont pas celles qui ont été retenues, et, pendant des siècles, les enfants ont eu droit à des représentations très stéréotypées des rôles sexuels. En effet, les contes qui sont allés à l'encontre de l'idéologie patriarcale dominante ont sombré dans l'oubli, complètement écrasés sous l'empire de Disney, qui a popularisé et cristallisé ces représentations idéalisées de la femme. Les critiques féministes de ces contes mettent en évidence leur aspect sexiste et parlent de l'influence importante qu'ils possèdent sur le développement de la conception des rôles sexuels chez les enfants. On parle même d'« acculturation de la femme » (Lieberman, 1972). On soulève l'importance de contester ces représentations, ce qui donne lieu à plusieurs réécritures du conte de fées traditionnel. Certains transforment des contes célèbres tandis que d'autres créent de nouvelles histoires en utilisant la structure traditionnelle du conte de fées. Les procédés de subversion sont divers : inversion des rôles sexuels, création de personnages féminins forts et/ou actifs, parodie, références intertextuelles transgressives, etc.. Si le caractère féministe de certains remaniements est évident, quelques textes soulèvent la controverse, comme nous l'avons montré avec l'exemple de *Bloody Chamber* d'Angela Carter.

Dans le même ordre d'idées, le caractère féministe de la réécriture effectuée par Pierrette Fleutiaux, que nous avons étudiée dans le second chapitre, est manifeste. Il s'agit toutefois d'un féminisme propre à un courant bien précis : celui de la femelléité, baptisé ainsi par Francine Descaries (1988). Nous avons vu que ce courant est à l'origine d'un projet d'écriture dont l'enjeu est d'inscrire le sujet femme dans la littérature par l'intermédiaire d'une écriture du corps vécu. Or, nous avons démontré que l'écriture de « La femme de l'Ogre » correspond à cette entreprise. Le récit se développe à partir des sensations internes de l'héroïne. Sa spécificité maternelle est mise de l'avant par les métaphores liées à l'univers matriciel qu'elle réussit à créer et qui lui permet de s'« auto-engendrer » comme sujet. Comme le veut le féminisme de la femelléité, la femme du texte de Fleutiaux possède des qualités qui relèvent de sa capacité d'enfantement : elle démontre une douceur sans pareil, elle est fortement liée à la nature et résout les oppositions binaires grâce à sa grande ouverture à l'altérité. De plus, elle est représentée comme étant moralement supérieure à l'homme, ce qui lui permet de pallier à son infériorité physique. Le récit se termine sur une note heureuse puisque la femme est enfin libérée et épanouie, sujet de ses actions et décisions. De plus, l'union de Poucet et de l'héroïne, qui s'effectue dans un « corps-à-corps » harmonieux qui évoque la théorie d'Irigaray (1981), est substituée au mariage du conte de fées traditionnel, et symbolise la fin de la lutte de pouvoir au profit de la cohabitation pacifique des différences.

Cependant, l'idéologie féministe de la femelléité (et celle de la différence dans son ensemble) a été contestée par d'autres courants féministes qui lui ont reproché de reconduire les stéréotypes de l'idéologie patriarcale à l'origine de l'oppression des femmes. En effet, la réécriture de Fleutiaux reproduit, entre autres, l'idée de « nature », dont parle Guillaumin (1992), qui a servi pendant des siècles à maintenir la domination masculine. On peut donc facilement s'imaginer que le caractère féministe de la réécriture de Fleutiaux ne ferait pas l'unanimité. D'autant plus que c'est l'intervention de personnages masculins (Poucet et ses frères) qui permet de se débarrasser du mari violent. Jusqu'à la mort de l'Ogre, le comportement de l'héroïne demeure passif comme l'a remarqué Bettina Knapp (1997). On peut se demander si elle aurait réussi à échapper à l'emprise de son mari sans cette intervention masculine. Toutefois, on ne peut pas nier le caractère subversif de « La femme de l'Ogre » puisque le personnage féminin finit tout de même par passer de la passivité à

l'action et, comme nous l'avons démontré dans le second chapitre, les rôles sexuels sont même inversés dans un certain passage du texte. Sans compter que l'héroïne est représentée à partir de ses sensations et non pas de son apparence physique. L'écriture de Fleutiaux permet donc bel et bien de passer d'une représentation de la femme-objet à celle d'une femme-sujet, et ce, même si le caractère souhaitable du modèle féminin alternatif qu'il propose est clairement discutable.

Par la suite, nous avons vu, dans le dernier chapitre, que la réécriture d'Angot est bien différente de celle de Fleutiaux. On y retrouve une vision qui correspond à celle du féminisme matérialiste, qui s'oppose au féminisme de la différence dont est issu celui de la femelléité. Comme nous l'avons mentionné, le féminisme matérialiste condamne l'explication biologique de la différence sexuée. Les adeptes de ce courant pensent que la différence sexuée est le fruit d'une construction sociale et qu'elle est régie par les lois du patriarcat. Or, chez Angot, on retrouve, comme chez Fleutiaux, une écriture du corps, mais il s'agit d'une écriture qui dépeint l'aliénation sociale du corps et la souffrance que celle-ci occasionne. Contrairement à l'écriture de Fleutiaux, celle d'Angot ne possède pas de pouvoir salvateur, elle ne permet pas d'engendrer le sujet-femme. Elle représente plutôt l'échec d'individuation de l'héroïne dû aux contraintes sociales. Le corps de l'héroïne est construit à travers des rapports sociaux basés sur l'oppression.

Bien que nous ayons relevé plusieurs éléments correspondant à l'idéologie du féminisme matérialiste dans *Peau d'âne* de Christine Angot, le caractère féministe de cette réécriture peut, à l'instar de celui de « La femme de l'Ogre », être remis en doute. Comme nous l'avons suggéré, l'image de la victime passive qu'il propose pourrait indigner certaines féministes. Les seules réécritures de contes de fées qui semblent faire l'unanimité au sein des féministes sont celles qui inversent les rôles sexuels ou celles qui mettent en scène des héroïnes qui possèdent des qualités traditionnellement réservées aux personnages masculins (action, courage, intelligence, etc.). Cependant, même si le modèle féminin qu'il propose n'est peut-être pas une alternative souhaitable, il est, à notre avis, représentatif d'une certaine réalité sociale dont le texte d'Angot fait la critique. Nous croyons que son caractère féministe réside dans le fait qu'il démontre la difficulté pour une femme de devenir un sujet dans une société où le pouvoir tente de la maintenir à l'état d'objet. Cette difficulté étant beaucoup plus grande

pour certaines femmes issues de classes sociales inférieures, comme c'est le cas pour l'héroïne de *Peau d'âne*, éduquée par une mère monoparentale qui possède un revenu modeste.

Finalement, notre étude nous a permis de voir comment deux réécritures féministes de contes de fées peuvent avoir des portées totalement différentes. Malgré tout, nous pouvons dire qu'elles possèdent un point commun : dans les deux textes, l'écriture du corps subvertit le conte de fées traditionnel puisqu'elle s'oppose à la représentation d'un corps féminin objet, perçu selon le regard masculin. Maintenant, il serait intéressant d'étudier d'autres types de réécritures, particulièrement celles qui s'adressent aux enfants. Nous avons constaté, lors de nos recherches, que les réécritures de contes de fées classiques pour un jeune lectorat proviennent majoritairement du monde anglo-saxon. Il est beaucoup plus difficile de trouver ce type de récit du côté francophone, surtout au Québec. Nous nous demandons si cela pourrait s'expliquer par un intérêt moindre envers les contes de fées de la part des Québécois. Une chose est certaine : aujourd'hui encore, les contes de fées de Perrault et des frères Grimm ainsi que leur adaptation cinématographique par Disney continuent de soulever l'intérêt des enfants, et les réécritures contemporaines de ces récits, telles que celles effectuées par Mary Pope Osborne au cours des dernières années, prouvent que l'insatisfaction face aux modèles féminins qu'ils présentent est encore d'actualité.

BIBLIOGRAPHIE

- Agacinski, Sylviane. 1998. *Politique des sexes*. Paris : Éditions du Seuil, 224 p.
- Angot, Christine. 2003. *Peau d'âne*. Paris : Éditions Stock, 90 p.
- Ariès, Philippe. 1960. *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Paris : Librairie Plon. 502 p.
- Ariès, Philippe. 1986. « Pour une histoire de la vie privée ». In *De la renaissance aux lumières*. T. 3 de *Histoire de la vie privée*, sous la dir. De Georges Duby et Philippe Ariès, p. 7-19. Paris : Éditions du Seuil.
- Atwood Margaret. 1976. *Lady Oracle*. Toronto : McClelland and Stewart, 345 p.
- _____. 1983. *Bluebeard's Egg*. Toronto : McClelland and Stewart, 285 p.
- Badinter, Élisabeth. 2003. *Fausse route*. Paris : Odile Jacob, 221 p.
- Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robert Laffont, 476 p.
- Carter, Angela. 1979. *The Bloody Chamber*. London : Gollancz, 160 p.
- _____. 1986. « The Donkey Prince ». In *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, p. 62-72. New York : Methuen
- Cazenave, Michel (dir. publ.). 1996. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Librairie Générale Française, 818 p.
- Chaponnière, Corinne. 1989. *Le mystère féminin : Ou vingt siècles de déni de sens*. Paris : Olivier Orban, 287 p.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1060 p.
- Cixous, Hélène. 1975. « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, no 61, pp. 39-54.
- De Certeau, Michel. 1974. *La culture au pluriel*. Paris : Union générale d'éditions. 313 p.
- Delarue, Paul. 1985. *Le conte populaire français*, T. 1. Paris: Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 394 p.
- Descarries-Bélanger, Francine et Shirley Roy. 1988. « Le mouvement des femmes et ses courants de pensée : Essai de typologie ». *Les Documents de l'ICREF*, no 19, Ottawa : Institut canadien de recherches sur les femmes, 40 p.

- Descarries, Francine en collaboration avec Christine Corbeil. 2002. « La maternité au cœur des débats féministes ». In *Espaces et temps de la maternité*, sous la dir. de Francine Descarries et Christine Corbeil, p. 23-50. Montréal : les éditions du remue-ménage.
- Desy, Jeanne. 1986. « The Princess Who Stood on Her Two Feet ». In *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, p. 39-47. New York : Methuen
- Detrez, Christine. 2002. *La construction sociale du corps*. Paris : Éditions du Seuil, 257 p.
- Didier, Béatrice. 1981. *L'écriture - femme*. Paris : Presses Universitaires de France, 286 p.
- Dworkin, Andrea. 1974. *Woman Hating*. New York : E.P. Dutton. 217 p.
- Elias, Norbert. 1976. *La civilisation des mœurs*. Paris : Paris Presses pocket. 342 p.
- Fleutiaux, Pierrette. 1984. *Métamorphoses de la Reine*. Paris: Gallimard, 250 p.
- Fouque, Antoinette. 1995. *Il y a deux sexes*. Paris : Gallimard, 297 p.
- Gafaiti, Hafid, et Armelle Crouzières - Igenthron. 2005. *Femmes et écritures de la transgression*. Paris : L'Harmattan, 288 p.
- Galens, David (éd.). 2002. *Short Stories for Students*. Farmington Hills : The Gale Group, 49 p.
- Garcia, Irma. 1981. *Promenades femmières : Recherches sur l'écriture féminine*. 2 t. Paris : Éditions des Femmes, 600 p.
- Gélis, Jacques. 1986. « L'individualisation de l'enfant ». In *De la renaissance aux lumières*. T. 3 de *Histoire de la vie privée*, sous la dir. De Georges Duby et Philippe Ariès, p. 311-329. Paris : Éditions du Seuil.
- Guillaumin, Colette. 1992. *Sexe, race et pratique du pouvoir – L'idée de nature*. Paris : Côté-femmes éditions, 239 p.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia. 1983. « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage ». In *Féminité, subversion, écriture*, sous la dir. de Suzanne Lamy et Irène Pagès, p. 53-69. Montréal : les éditions du remue-ménage.
- Heinich, Nathalie. 1996. *États de femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 397 p.
- Irigaray, Luce. 1981. *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Les éditions de la pleine lune, 89 p.

- _____. 1994. « L'identité féminine : biologie ou conditionnement social ? » In *Mouvement « choisir » / la cause des femmes. Femmes : la moitié de la terre, moitié du pouvoir*. Actes du colloque « La démocratie pour les femmes : un pouvoir à partager », tenu à Paris du 3 au 4 juin 1993, sous la dir. de Gisèle Halimi, 101-108. Paris : Gallimard, p. 101-108.
- _____. 1992. *J'aime à toi : Une esquisse d'une félicité dans l'histoire*. Paris, Éditions Grasset, 234 p.
- Knapp, Bettina L. 1997. *Pierrette Fleutiaux*. Amsterdam – Atlanta : Éditions Rodopi B.V., 150 p.
- Lamy, Suzanne, et Irène Pagès (dir. publ.). 1983. *Féminité, subversion, écriture*. Montréal : Les Éditions du remue-ménage, 286 p.
- Lieberman, Marcia. 1986. « " Some Day My Prince Will Come " : Female Acculturation Through the Fairy Tale ». In *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, sous la dir. de Jack Zipes, p. 185-200. New York : Methuen.
- Makward, Christiane P. 1983. « Corps écrit, corps vécu : de Chantal Chawaf et quelques autres ». In *Féminité, subversion, écriture*, sous la dir. de Suzanne Lamy et Irène Pagès, p. 127-137. Montréal : Les Éditions du remue-ménage.
- Mathieu, Nicole-Claude. 1991. *L'anatomie politique – Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris : Côté-femmes éditions, 291 p.
- Medley, Linda. 2006. *Castle Waiting*. Seattle : Fantagraphics Books, 472 p.
- Minard, Rosemary (éd.). 1975. *Womenfolk and Fairy Tales*. Boston : Houghton Mifflin. 163 p.
- Orenstein, Peggy. 2011. *Cinderella Ate my Daughter : Dispatches From the Frontlines of the New Girly-girl Culture*. New York : Harper, 256 p.
- Osborne, Mary Pope. 2000. *Kate and the Beanstalk*. New York : Atheneum / Anne Schwartz Books, 40 p.
- _____. 2002. *The Brave Little Seamstress*. New York : Simon & Schuster Children's Publishing / Atheneum, 40 p.
- _____. 2005. *Sleeping Bobby*. New York : Atheneum / Anne Schwartz Books, 40 p.
- Pagès, Michèle. 2001. « Corporéités sexuées : jeux et enjeux ». In *La dialectique des rapports hommes-femmes*, sous la dir. de Thierry Blöss, p. 219-238. Paris : PUF.
- Perrault, Charles. 2006. *Contes*. Paris : Pocket, 384 p.

- Revel, Jacques. 1986. « Les usages de la civilité ». In *De la renaissance aux lumières*. T. 3 de *Histoire de la vie privée*, sous la dir. De Georges Duby et Philippe Ariès, p. 169-209. Paris : Éditions du Seuil.
- Sexton, Anne. 1972. *Transformations*. New York : Houghton Mifflin, 111 p.
- Simonsen, Michèle. 1981. *Le conte populaire français*. Paris : Presses universitaires de France. 127 p.
- Soriano, Marc. 1968. *Les contes de Perrault : Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 525 p.
- Stone, Kay. 2008. *Some Day Your Witch Will Come*. Detroit : Wayne State University Press. 342 p.
- _____. 2008. « Things Walt Disney Never Told Us ». In *Some Day Your Witch Will Come*, sous la dir. de Kay Stone. Detroit : Wayne State University Press.
- Storr, Catherine. 1983. « Little Polly Riding Hood ». In *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood : Versions of the Tale in Sociocultural Context*, sous la dir. de Jack Zipes, p. 217-221. South Hadley : Bergin & Garvey Publishers, Inc.
- Viorst, Judith. 1986. « ... And Then the Prince Knelt Down and Tried to Put the Glass Slipper on Cinderella's Foot ». In *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, p. 73. New York : Methuen
- Welch, Marcelle Maistre. 1989. « Rébellion et résignation dans les contes de fées de Mme d'Aulnoy et Mme de Murat ». In *Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal*, Vol. III, 2, p. 131-142, en ligne : <http://se17.bowdoin.edu/node/214>, consulté le 22 mars 2011.
- William, Jay. 1986. « Petronella » In *Don't Bet on the Prince : Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, p. 55-61. New York : Methuen
- Zipes, Jack. 1979. *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin : University of Texas Press. 201 p.
- _____. 1983. *Fairy Tales and the Art of Subversion : The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York : Wildman Press, 214 p.
- _____. (dir. publ.). 1986. *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. New York : Methuen, 270 p.
- _____. 1991. *Victorian Fairy Tales : The Revolt of the Fairies and Elves*, New York : Routledge, 416 p.