

L'instant d'un ennui
suivi d'*Un parcours intertextuel et initiatique :*
des contes des frères Grimm à la poésie en prose

Marise Chartrand

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

Je dédie cette thèse à Robert Yergeau qui m'a été, pour si peu de temps, malheureusement, un excellent directeur de thèse. Ses commentaires et ses ajouts apportés dans la création furent très appréciés et m'ont permis de développer davantage certaines idées. Je lui saurai à jamais reconnaissante de m'avoir guidée vers le merveilleux monde de la poésie en prose.

Je tiens à remercier du plus profond de mon cœur Maxime Prévost qui a gentiment accepté de superviser mon travail après le départ de Robert. Merci pour votre patience et vos commentaires ainsi que pour toutes ces nouvelles lectures sur le conte et le processus d'initiation qui ont grandement inspiré mes recherches et qui ont ajouté une tout autre dimension à ma thèse.

Finalement, je tiens à remercier ma famille, que j'adore, pour son appui et ses encouragements.

Miroir, gentil miroir, dis-moi...

Résumé

Cette thèse de création regroupe, dans la première partie, trente poèmes en prose sous le titre *L'instant d'un ennui*. Ils contiennent tous des références intertextuelles aux contes de Jacob et Wilhelm Grimm mais rompent avec la tradition du conte de fées. Ancrés dans le contexte contemporain, ils sont exempts de morale et ne sont écrits qu'à la première et à la deuxième personne dans le but de renforcer l'implication du lecteur. De plus, ils ne contiennent pas d'éléments merveilleux et se terminent de façon énigmatique afin de contourner l'aspect enfantin des contes des frères Grimm où tout doit être *in fine* compréhensible.

Si la poésie en prose est le genre retenu, c'est principalement pour garder un style textuel propre au conte tout en faisant le lien avec l'aspect poétique qui se fait jour chez les frères Grimm. Plusieurs citations, témoignant du style poétique de ces auteurs, ont été intégrées à la création. Elles sont mises en italiques, pour en accentuer la visibilité. De plus, le passage des contes aux poèmes permet de « reconfigurer » les histoires que ces contes contiennent afin de les adapter au contexte social contemporain.

Un premier volet théorique, intitulé *Un parcours intertextuel*, propose un survol des notions de l'intertextualité au fil du temps en réfléchissant notamment sur la place qu'y occupe la poésie, une question qui a suscité de nombreuses controverses. Puis l'analyse se penche sur deux types de *transtextualité* ayant aidé à la rédaction des poèmes et proposés par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, l'intertextualité et l'hypertextualité.

Ensuite, sous le titre *Un parcours raconté*, le second volet théorique examine le conte comme genre littéraire et se concentre sur l'œuvre des frères Grimm. Les questions relatives au processus d'initiation dans les contes sont évoquées afin de bien comprendre l'entreprise de ces auteurs qui constituent la base de cette recherche.

Enfin, *Un parcours réflexif* offre une analyse de trois contes, *La Belle au bois dormant*, *Jeannot et Margot* et *Oustroupistache*, à la lumière des questions étudiées dans la partie théorique sur le processus d'initiation et l'intertextualité. Cette analyse se fait respectivement en lien avec les trois poèmes créés à partir de ces contes : *Un dernier mot*, *Comme une Aero* et *Le tisserand du soir*.

En somme, cette thèse offre une perspective à la fois créative et théorique sur le conte, à la lumière de l'intertextualité et des théories de l'initiation.

Partie I : L'instant d'un ennui

Le Roi-Visiteur
(*Le Roi-Grenouille ou Henri-le-Ferré*)

Une nuit où tu sentis que *les désirs s'exauçaient encore*, tu es venu frapper à ma porte, le corps nu et les cheveux trempés. Tu es entré et, pour la première fois, tu m'as regardée. Tes joues, quelque peu éraflées par les larmes, m'ont apaisée. Rien ne m'avait jamais semblé si beau. Étrangement, j'étais heureuse. Tu m'avais pris les mains, comme pour éviter les paroles qui empêchent de pleurer. L'instant d'un mot, seulement, tu avais voulu que je t'écoute. Parce que la minute s'éteignait chaque minute.

Tu souhaitais connaître l'assouvissement. Tu avais envie de mon verre de champagne et des restes que j'avais laissés dans mon assiette. Tu désirais caresser le coin de mon lit. J'ai eu peur à la pensée du contact glacé de ta peau contre la mienne, mais, étrangement, j'étais heureuse.

Tous les soirs, à vingt heures trente, je t'accueillais, acharnée à ne pas manquer un seul instant de la nuit. Nous dévorions des tortellinis et des romans. Ensuite, tu prenais mon oreiller et je t'aimais. J'aurais donné ma vie, mais la seconde s'éteignait chaque seconde.

« *Prends-moi auprès de toi!* » m'avais-tu soufflé, comme ultimes paroles. Au lieu de t'empêcher de t'introduire dans ce monde étranger, j'avais souri une dernière fois, touché tes tempes en sueur et je t'avais embrassé, comme on embrasse un enfant qui s'est encore noyé. *Le soleil, absent ce soir-là, avait pourtant vu tant de choses!* Que tu continues ton chemin. Et étrangement, je resterai heureuse. Je me dirai que c'est bien, que c'est rien. Que demain sera hier.

Le tisserand du soir
(*Oustroupistache*)

Il était une fois. Deux fois. Puis, souvent. Le voisin remplaçait papa. Je le savais, parce qu'il se cachait dans ma garde-robe avant le repas du soir. Nous mangions des pâtes et buvions notre innocence. Lui attendait le signe, la porte.

Avec le corps de Maman, il ressemblait à un tisserand qui, minutieux, travaillait chaque fil comme s'ils eussent été de l'or. Elle partageait avec lui ses plus précieux tissus et il les maniait à sa guise, à son prix. Il faut dire que c'était bien. Nous étions pauvres.

Un jour, j'ai remarqué le ventre, quelque peu gonflé. Il n'y avait pas que l'argent. Papa était heureux, le voisin, ravi, et Maman, riche. Elle lui promit l'enfant. Terriblement riche.

Il partit aussitôt. Il manipulait mal les tissus épais et Maman *ignorait tout d'un art qui eût permis de filer de l'or avec de la paille*. Elle apprit à apprécier ses moments de solitude, et je cessai ma manie d'épier. Papa ne s'absentait plus autant. Nous commençons à avoir hâte. Chaque soir, nous examinions le ventre et essayions de trouver des mots pour le décrire. *Maman énumérait dans l'ordre tous les noms qu'elle connaissait et tous ceux qu'elle avait pu apprendre*.

Le soir où on entendit des pleurs étouffés, le voisin revint. La tranquillité s'installa immédiatement dans toute la maison. De la cuisine, je vis la boule de chair encore ensanglantée, enlevée des bras de Maman et emportée dans ceux du voisin. Au ralenti le plus complet. La bouche du nouveau-né, grande ouverte, émettait un silence strident. Mes bras, que j'agitais pourtant en tous sens, exécutaient de gracieux mouvements. C'était la fin. Le fil tiré qui défait la couture. Le silence. La perte. Nous étions très pauvres.

Comme une Aero
(Jeannot et Margot)

Il était une fois un temps. Je m'agrippais à la fenêtre et je me mettais à grignoter les bonbons que Papa avait laissés dans nos poches. Je m'imaginai qu'il n'était jamais parti. Que nous n'étions que deux *Aeros* livrées à l'oubliette dans un tiroir. Toi, tu me disais que tu étais rassasiée. Et je te croyais.

Je n'avais plus le goût d'aller à l'école, et tu n'en avais plus la force. L'ennui te grignotait la chair et l'absence te rendait malade. Tu restais passive dans un coin de la cuisine tel un scorpion enrobé de sucre, entourée de rien. J'avais peur de te secouer. Le bâton qui maintient la sucette n'est pas toujours solide. Je voulais toucher à tes mains, sentir tes os inquiets. Compter les journées sur tes ongles jaunies. Je me disais qu'il n'était que dehors, qu'il nous préparait une chasse au trésor. Je souriais à l'idée qu'il irait courir avec nous, sous la pluie. J'imaginai qu'il reviendrait à l'intérieur et nous chanterait nos chansons préférées en dansant dans la maison. En attendant, je mangeais un autre bonbon.

La nuit, je te tirais vers le lit. Tu n'étais plus qu'un dessin d'enfant fait rapidement, sans couleurs et à la mine. Tu t'engloutissais dans ta salive et je m'imaginai qu'il n'était jamais parti. Je croquais un autre carré au caramel et c'est toi qui avais les dents cariées. Je te demandais encore de me montrer tes mains. Tu me les offrais, tremblotante. Je n'allais peut-être plus à l'école, j'étais peut-être plus petite, mais cette nuit-là, j'ai su que j'étais arrivée au tout dernier chiffre qui existait. Et *tel un oiseau hors de sa cage*, tu es partie dès que l'obscurité s'est ouverte.

Étrangement, j'avais bien dormi, sans toi, sans tes mains, sans aucun doute. *À la pointe du jour, bien avant le lever du soleil*, je m'étais agrippée à la fenêtre. Mes poches étaient vides. Il était vraiment parti. Là, seule, je n'étais qu'une *Aero* durcie avec les années.

Dahlia
(Raiponce)

Telle une jeune fille qui avait été enlevée, elle n'était qu'une image et ne se nommait plus. Alors, tu l'avais baptisée Dahlia. Quand elle sortait de cette chambre, *sans escalier ni porte, au milieu de la forêt*, elle y laissait un bouquet de fleurs grignotées, quelques longs cheveux blonds et un arôme léger. Tu savais donc que tu étais en retard. Tu profitais de ce moment où tu t'ennuyais finalement sans bruit.

Elle t'attendait pendant un long moment, mais tu préférerais la voir impatiente, défaire sa coiffure et laisser ses cheveux tomber sur le rebord de la fenêtre ouverte. Tu n'aurais eu qu'à crier : « *Dahlia, Dahlia, descends-moi tes cheveux* ». Tu aurais grimpé pour arriver à ses pieds, pour regarder l'image de plus près. Pour écouter son pollen, pour croire à ce que tu espérais. Pour être soulagé en constatant qu'elle était la même. Pourtant, l'aimer de loin te semblait préférable.

Quand elle se décidait finalement à partir, elle tressait cette petite échelle chancelante et soupirait de tristesse. Tu aurais pu courir, lui faire face. Croiser ses yeux sans couleur et son visage sans trait. Lui dire que, dans le fond, tu n'étais jamais en retard! Que tu te préparais pendant des heures à la rencontrer! Mais elle s'éloignait et devenait floue.

Puis, c'était à ton tour. Tu prenais sa place, fermais les yeux et rêvais au moment où tu arriverais plus tôt. Toujours tu t'es refusé de le faire. Elle devait rester un rêve, une image sans détail. Et si tu avais aperçu une égratignure sur le coin de son œil?

Rouge sur neige
(*Blanche-Neige*)

Il était une fois, en plein hiver, quand les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet, toi. Tu avais couru dans les profondeurs de la nuit, sans peur, sans passeport, comme si tu voulais parrainer la lune. Toi, si blanche, sous un ciel si noir. Toi, si blanche, sous ta pluie sanguinolente.

Vers la huitième heure, une petite maison avait freiné ta route. Tu y étais entré et avais reconnu tout ce qui t'était familier. Une peinture de Picasso qu'on t'avait autrefois volée était accrochée au mur, tes chiens, longtemps perdus, dormaient dans un coin du salon. Tous les livres que tu avais lus. Tous les mets que tu avais déjà mangés. Une garde-robe remplie de tous les vêtements que tu avais portés. Tous les médicaments que tu avais pris. Toutes les odeurs que tu connaissais étaient dans l'air.

Quand tu avais ouvert les yeux, tu avais croisé, dans la maison, tous les gens que tu connaissais. À l'extérieur, c'était l'autre monde. Vous ignoriez tout et ne connaissiez personne. Une dame enviait tes couleurs. Ton rouge dégouttant sur la neige, et la blancheur de tes joues. Elle regrettait d'avoir croisé ton visage. Alors, elle t'offrit une pomme étrangère et lorsque tu tombas sur le plancher, son cœur fut apaisé.

Les gens de la maison te couchèrent sur le lit et *te pleurèrent pendant trois jours. Puis, ils pensèrent à t'enterrer; mais tu étais encore aussi fraîche que si tu eus été vivante et tu avais toutes tes couleurs.* Longtemps, trop longtemps, tu restas ainsi sur le plancher de bois.

La semaine passée, j'ai voulu te visiter. Mais on ne se connaît plus. Ce soir-là, tu avais croisé tous les gens que tu connaissais. Sauf moi. Je n'avais pu te suivre si loin sous ce ciel si noir.

Un dernier verre
(Chat et souris associés)

C'était un dimanche soir sans histoire. Nous avons décidé de te cacher avant qu'il ne soit trop tard. Quand le printemps arriverait, nous irions poser des fleurs près de ton nom. Comme si tu avais déjà eu un vrai nom. Comme si tu avais eu la chance d'aimer les fleurs. Nous avons le sourire aux larmes en sachant que nous n'étions pas seuls.

Puis, j'avais eu besoin d'un dernier verre de tristesse. Sans lui qui me pensait endormie, je m'étais déplacée pendant des heures. J'avais hâte de pleurer sur tes pieds, tes mains, ton cou. J'avais hâte de pleurer sur tes yeux entrouverts. Tu ne pouvais rester là, tel un cadavre. Tu ne pouvais laisser tes veines avec les vers. Je commençai par tes mains. Si douces. Si froides. Si tendres! Je gardai les os dans mon sac à main et lui ne s'aperçut de rien.

J'avais de moins en moins faim, trop impatiente des nuits à venir. Je devais me dépêcher, finir mon assiette au plus vite, acheter un autre sac à main. L'hiver devait être en retard et lui ne devait pas se souvenir de ta cachette. Je pris ton torse, tes jambes. Si froids. Mais si tendres!

Mon dernier verre de tristesse, je voulais le boire à la paille. Ton visage, mon dessert. Tes yeux, mes cerises. Les os dans le sac et c'était tout. C'était terminé. Déjà. Comme j'aurai voulu qu'il me rejoigne, que nous ayons le sourire aux papilles en sachant que nous n'étions pas seuls.

L'hiver pouvait arriver. Prétendre t'amener avec lui. Faire disparaître ton souvenir, ton existence sur terre. Pour que j'avale la dernière goutte, la gorge finalement sèche. *Quand il ne reste rien, alors on est tranquille.*

Petit ange sans rien
(La jeune fille sans mains)

« *Cher père* », *m'avais-tu répondu*, « *faites ce que vous voulez de moi : je suis votre fille* ».

Petit ange, j'aurais d'abord voulu t'amener au parc, comme autrefois, avec les enfants du voisin. Te regarder avaler du sable et le recracher dans l'herbe. Te pousser sur les balançoires, très haut, très loin. Puis, te ramener vers moi, si près, si proche, pour que tu redeviennes petite, bébé, naissante. J'aurais aimé t'acheter une crème glacée pour que tes baisers sur ma barbe soient froids et vanillés.

Petit ange, j'aurais voulu te serrer dans mes bras et t'embrasser sur la joue. Mais je n'aurais pas pu. Il était trop tard pour ces choses. J'aurais tant voulu te bercer et prononcer ton nom, tout doucement, dans ton oreille, comme je l'avais si souvent fait le jour de ta naissance.

À la place, je t'avais coupé les mains. Il y avait longtemps que j'avais rêvé de te voir prendre une pomme de l'arbre avec ta bouche. Tu avais versé tant de larmes pour finalement t'y habituer. Quelle fierté ce fut de te voir ainsi, petit ange!

Tu compris que je t'aimais. Que nous n'avions peur de rien. Que tes mains n'auraient pas pu t'être utiles et que se faire toucher les bras était mieux. J'étais soulagé. Tu étais plus petite ainsi et je n'avais plus cette constante peur de te voir attristée devant les bagues de tes amies.

Puis il a fallu que je te tue. Que je garde, comme preuve, ta langue et tes yeux. J'aurais pu faire tes valises, t'envoyer loin, sans mains, le bébé attaché dans le dos. Égorger la biche du voisin, en secret, et garder ses organes. Cela aurait été si facile. Trop facile. Trop risqué de revoir tes yeux humides.

Encore aujourd'hui, je voudrais t'amener au parc, recevoir des câlins et des dessins. Plus que tout, écouter tes désirs, tes amours. Et quand je berce ce qui me reste de toi, petit ange, je prononce ton nom doucement. Si doucement, si silencieusement. Si effrayé de l'entendre moi-même.

Un dernier mot
(*La Belle au bois dormant*)

Une dernière lettre, un dernier sentiment. Ton sommeil déjà trop long me rend muet et bavard tout à la fois. C'est si doux...

Le temps s'est arrêté, on ne soigne plus les patients. Ils sont tous endormis et il fait toujours nuit. Les rôtis ont cessé de griller et le feu ne crépite plus. Par la fenêtre de ta chambre, les feuilles ne bougent plus dans les arbres. Les branches s'entrelacent fermement et tout arbore une teinte grisâtre. J'ai dû me forcer un passage pour pénétrer ici. J'avais cette impression que je resterais accroché à ton corps, que je ne pourrais plus m'en défaire, comme pris dans les branches. Que je finirais par mourir ici, de froid, de faim, d'ennui. De toi.

Une dernière lettre, un dernier baiser. Comme si tu pouvais te réveiller. Comme si tu commençais ta routine du matin. Mais sans départ. C'est si doux...

Le temps s'est arrêté, on ne parle plus aux patients. Ils sont tous dans un autre monde et il fait toujours nuit. J'ai eu le courage d'accepter. Comme si un sort t'avait été jeté et que tu te réveillerais bientôt. Même si tu es *si merveilleusement belle*. J'attends. Pour la première fois, j'attends encore. Même si on compte sur moi, même si tu ne sais rien. Même si jamais plus tu ne liras.

Une dernière lettre, un dernier départ. Les rôtis vont vite brûler. Par la fenêtre de ta chambre, les feuilles sont vertes et les branches s'ouvrent lentement. *Je ne trouve plus devant moi que de belles et grandes fleurs épanouies, qui s'écartent d'elles-mêmes pour m'ouvrir le passage.* Je finirai par vivre là, de froid, de faim, d'ennui. De toi.

Une dernière lettre sous ta tête, un dernier mot pour tes oreilles.

C'est si doux...

Le regard brigand
(Le fiancé brigand)

J'avais été terrifiée par ton regard soupçonneux dans lequel je percevais la peur, la haine, l'infidélité et mon propre visage. *Une horreur dans le fond de mon cœur.* C'est pourquoi j'avais accepté un deuxième rendez-vous. Un troisième. Un quatrième. Une visite chez toi, un soir de vent.

Le rendez-vous était loin et j'espérais que ce ne fût qu'un simple souper à la chandelle. Que j'aie la chance de comprendre ton regard. Que j'aie le temps de déchiffrer ce qui m'attirait et me repoussait tant.

Je pensais être seule avec toi, mais une vieille dame était assise à l'entrée et secouait la tête. Près d'elle, une femme à qui il manquait un œil agitait ses mains sans doigts. Sur ses genoux était son annulaire. Elle criait de rage, le sourire aux lèvres. J'aurais pu m'être trompée d'endroit, mais je savais que c'était là que je comprendrais tout.

Toi, tu étais ivre. Tu avais oublié ma visite, le rendez-vous, l'idée du souper. Tu trainais une jeune fille par les cheveux. Tu n'écoutais ni ses plaintes ni ses gémissements. Tu lui arrachas ses vêtements, la coucha sur la table de la cuisine et lui coupa le beau corps en morceaux.

Après quelques heures d'acharnement, comme si tu t'étais souvenu de mon existence, tu avais tourné la tête. Finalement, j'avais croisé tes pupilles. Brûlantes, méfiantes. Mon propre visage. Et j'étais contente de ne les avoir jamais repoussées.

Plus forte que tout
(Le loup et l'homme)

J'avais si hâte que tu l'acceptes. Que tu regardes à ta façon, que tu t'émerveilles! Que tu lises un livre à la lumière du jour. Que tu sois plus forte que tout! J'avais si hâte que tu me dises : « Ah oui, tu avais raison ». J'avais si hâte que tu puisses décrire les choses à ta manière. Sans questions, sans incompréhensions. Sans explications.

Je t'avais fait sentir les arbres et touché les animaux. Je t'avais parlé des couleurs. J'aurais voulu que tu te laisses séduire par le soleil qui brûle les yeux lorsqu'il est regardé en face. J'attendais que tu portes des jugements sur mon apparence physique. Que finalement, tu me fixes, que tu me penses laide. Que tu sois plus forte que tout!

Tu m'avais plutôt demandé de te parler des hommes. Et pour la première fois, je ne savais pas. L'enfant qui jouait aux camions sur le trottoir allait devenir un homme. Le vieillard en fauteuil roulant qui avait tant travaillé pour les autres avait été un homme. Nous devons attendre.

Tu n'aimais pas la noirceur soudaine de la nuit. C'était un retour dans le passé, c'était comme au temps de nos conversations. Mais un soir, il vint nous visiter. Et c'est ainsi que chaque soir, il venait te sauver du passé. Le jour, tu trouvais qu'il avait trop plu. Que l'arbre devant la maison devait être coupé, que mes chaussures devaient être changées. Que j'avais raison, que le soleil brûlait les yeux.

Le petit garçon aux camions avait grandi, le vieillard, rajeuni. Ensemble, ils te montraient la réalité. *Tu le vois, celui-là? Voilà un homme.* Le plus puissant. Et moi qui aurais tant voulu que tu sois plus forte que tout!

Noire lassitude
(*La lune*)

Punjabi, encore une fois. Comme toujours, nous visitons le Taj Mahal. Et comme toujours, Papa venait de se remarier. Je me lassais du gâteau au chocolat et de la nuit sous la chaleur d'Āgra. La nuit. La nuit, *ce drap noir* tiré sur le ciel, sans lune, sans étoile. Nous devenions aveugles. Je me lassais de marcher à tâtons et de boire du café pour me garder éveillée. J'avais peur de sortir du voyage. J'avais peur d'appartenir à ce voyage! J'avais peur d'oublier le temps. Et le temps ne m'attendrait jamais. Parce que le temps n'avait jamais été en retard pour les autres.

Et je t'aperçus, aussi penseur, aussi affolé par les minutes qui périssaient. Et encore. Je me lassais de ton visage que je ne pouvais déchiffrer, je me lassais de notre cécité qui nous tenait au chaud. Je doutais de tout, je me méfiais de toi. Toi, comme un éclair doux et lent, si lent...

C'est ainsi que nous mangions du gâteau à la vanille et nous buvions du lait. Toi qui passais ses nuits blanches avec moi, toi qui me donnais la main quand la nuit tombait. J'avais de plus en plus peur de sortir du voyage, d'oublier le temps! De ne plus voir cet éclair à mes côtés et ces taches de rousseur qui apparaissaient sur mon nez.

Meurs. Que le ciel te kidnappe. Meurs! Tu ne m'appartiens pas. *Que le tintamarre devint tel, le désordre si grand et le chahut si énorme!* Que tu partes éclairer Papa, éclairer Āgra ! *Sous cette terre, dans ce monde où la plus noire obscurité a toujours régné*, ouvre les yeux à tout le monde, fais-leur goûter à un peu de lumière ! Vite, le temps n'aime pas les retardataires. Et quand tu verras un sourire sur les visages de la ville, tu comprendras. Et je te dirai *Namasté*, pour la première fois.

Le vieux grand-père et sa petite-fille
(Le vieux grand-père et son petit-fils)

Quand il y avait une odeur de viande, d'ail ou de fromage, nous savions que nous allions bientôt souper. Nous devions nous laver les mains et attacher grand-père derrière le poêle pour qu'il ne nous ennuie pas. Il ne mangerait pas beaucoup, comme toujours. *Il était si vieux qu'il renversait souvent de la soupe devant lui, et même parfois manquait sa bouche.* Maman en était dégoûtée et quand tout le monde était au lit, elle lui servait les restes de nos assiettes.

Un soir, il s'était plaint de douleurs abdominales et s'était effondré presque aussitôt, brisant la chaîne qui le retenait à la chaise. J'avais sursauté et Maman s'était fâchée contre moi. Elle avait continué de ranger les plats dans les armoires en grommelant. Papa lisait le journal d'hier et les autres étaient déjà retournés dehors. C'était toi qui avais donc pris grand-père sur tes épaules, comme si, pour quelques secondes, tu n'étais plus la petite fille aux queues-de-cheval derrière ses oreilles qui parlait à peine.

Il paraissait si grand, sur toi! Tu l'avais mis dans le landau rose de ta poupée. Ses bras tombaient de chaque côté et ses jambes traînaient au sol, mais il semblait finalement heureux. « Mon petit bébé », ne cessais-tu de répéter en lui faisant faire des tours de poussette dans la cuisine. Maman s'était tourné la tête et avait ri de bon cœur. Et de plus en plus. Il faut dire que c'était mignon.

J'étais soulagée. Il n'y aurait plus cette odeur de viande dans la maison. Désormais, il n'y aurait que grand-père qui ne mangerait plus du tout. Il resterait couché dans ton landau, tant et aussi longtemps que Maman n'aurait pas retrouvé son sérieux.

Cordes de nuit
(*Le merveilleux ménétrier*)

C'était grâce au violon. Il m'avait semblé, à chaque coup d'archet, que la noirceur était le monde. Un monde calmement agité, sur des cordes. Un monde où il fallait se tenir en équilibre pour ne pas les avoir au cou. Un monde parfait, où tout s'arrêtait au son de l'instrument, et où tout recommençait au mouvement de ton bras droit. J'aurais aimé faire danser la nuit, faire vibrer les écorces. Donner la faim à la tranquillité nocturne. Et c'était à moi! À moi que tu avais souri, les yeux fermés, à moi que tu avais fait signe. Une main tendue vers l'inconnu, une main innocente vers l'infini.

Un coup d'archet, un coup au visage. Si je voulais apprendre la vibration, je devais apprendre la raison. La peur, mais l'envie de jouer. L'envie de bouger entre la nuit et le jour. L'envie d'être en retard dans mon lit, l'envie de créer des inquiétudes, d'inventer des excuses. L'envie de t'envier.

Une nouvelle fois, tu avais fait crier ton violon. Et j'aimais ce hurlement soudain. Je me sentais témoin d'un meurtre, je me croyais coupable d'admirer le crime. Et comme moi, deux filles t'observaient. Nos cœurs se fondaient en une ébauche incomprise, biffée et recommencée tant de fois. *Nous restions plantées là comme un homme ensorcelé.* Nous avions voulu que la musique choisisse pour nous, que le son nous nourrisse. Ce qui avait été si doux devenait une bataille. Une lutte. Une course! Nous ne pouvions plus faire vibrer la vie. Il aurait fallu entendre le son de l'instrument, et sourire. Et partir. Sans rien, sans lendemain. Vite, nous avons compris. Ici, sous la pluie de Pachelbel, nous étions tous coupables du monde agité.

Quand tout s'endort
(*Les douze chasseurs*)

Un après-midi de printemps, tout s'est éteint. Les lumières, la machine, ton père. Et son dernier souhait. Comme s'il était seul au monde. Mais si j'avais été là, juste là... c'est moi qui aurais vaincu. Tu aurais ri de son désir, tu aurais secoué la tête. Tu m'aurais embrassé pour le faire rugir. Tu aurais pleuré sa perte et souri à notre vie. Mais la mort qui vient de naître gagne toujours. Si faible, si endormie, mais si puissante.

Si tu ne me revenais pas, c'était que les premiers mots de cette mort étaient les plus importants. Les plus menaçants. Ta bague, je l'ai gardée, ta décision, je l'ai transformée. Souliers rouges, ongles et cheveux tressés. Pour te saluer, peut-être. Pour t'espionner. Pour t'aimer autrement. Et c'était si bien! *Tout ce que tu pourrais désirer, tu l'aurais!* Tu m'as trouvée mignonne, sans comprendre pourquoi. Et sous ce collier de perles se cachait un sourire de satisfaction. J'étais une nouvelle amie alors que tu n'étais qu'une autre façon. Peut-être, par la force du désir, tu aurais brûlé le dernier souhait. Et sinon, je t'offrais de la nouveauté. Je te donnais ce que tu te forçais à vouloir. Et c'était facile. Nous prenions plaisir à me connaître.

Pendant longtemps j'allais ainsi, chez toi. Nous parlions, nous mangions. Sous ces vêtements, c'était si bon. Et si une nuit de pluie tu m'avais montré la sortie, je t'aurais fait toucher le sang qui aurait ruisselé de mon cou. Rouge, comme ces ongles et ces souliers. Rouge, parce que la mort est faible, endormie, mais toujours gagnante. Même aujourd'hui, quand tu pleures encore la perte de nos êtres.

Les contes de nuit
(*Le renard et les oies*)

Des paroles connues étaient fredonnées dans cet air nouveau. La nuit n'était qu'une ombre bavarde. Tout était fermé, sauf nous. Sauf lui qui nous fit soudainement face. Ses mots crachaient une encre foncée qui tachait les trottoirs et nos pupilles. Mes doigts tremblaient et mes yeux s'aveuglaient, sous ses ordres et ses pouvoirs.

Il en espérait une seule, et nous étions sept. Encore mieux. Il inventerait un jeu qui nous ferait pleurer, et lui, rire. Il nous offrirait des chocolats si nous nous comportions bien. Il te donnait une peur bleue et une idée. Tu parlerais. Nous parlerions. Comme toujours. Nous lui raconterions nos vies, nos aventures, nos idées qui l'impressionneraient. Nous le ferions patienter pour qu'il nous fasse oublier.

Tu pris la parole, et il t'écouta, comme si tu étais la seule étoile. La nuit venait à peine de commencer et tu étais déjà plus confiante que la lune. Tu lui parlas de ce qu'il allait découvrir en toi. Tu lui confias des secrets que j'ignorais et tu lui avouas des regrets. Mais pas de peur. Il ne le fallait pas. Je lui parlai d'une amie qui aurait aimé être là. Il écoutait. Nous avions peur et hâte de nous taire. Nous aurions voulu qu'un déclic se produise dans ses yeux, nous aurions tout donné pour que son sourire se referme. Mais il écoutait. Et toute la nuit, nous parlions. Et toutes les nuits, nous allions parler. C'était un tranquille *concert de lamentations et de supplications pour obtenir vie sauve*.

Toujours et encore, il attend, le sourire aux lèvres. Nous ne pouvons plus espérer. C'est comme si la fin ne se terminait jamais. Comme si nos voix s'étaient endormies dans leurs paroles, dans leurs vibrations. Comme s'il attendait, de son côté, le moment où il arrêtera de nous écouter.

Par un simple « ok »
(*Le loup et les sept chevreaux*)

Lourdes. Tu avais eu l'idée en regardant l'enfant sur la plage. Il voulait compter, admirer, accumuler. Tu ne voulais que te venger. Faire en sorte qu'on pleure, qu'on souffre. Qu'on oublie que la vie peut être inventée par un simple « ok ». Qu'on devienne de lourdes statues sans cœur, sans ennui.

Grises. Tu avais tant souhaité sentir la force, même s'il n'en avait jamais eu. Tu aurais tant voulu fermer les yeux et te retrouver en avion, dans un ciel gris, en direction d'hier. Tu aurais tenté de regarder le paysage par le hublot. Tracer les contours du passé, le voir, lui, au milieu d'un champ, souriant, les pieds courant dans le vent. Même s'il n'avait jamais su marcher.

Sales. Tu aurais voulu être égoïste, avoir le cœur taché. Regarder le garçon en vélo et lui souhaiter un accident. Observer le vieillard près de l'eau et imaginer sa noyade. Mais surtout... ces femmes au ventre rond. Tu aurais voulu oublier que la vie peut être inventée par un simple « ok ».

Mouillées. Tu avais tant trempé tes yeux dans les souvenirs. *Quel horrible spectacle ne découvris-tu pas!* Tu avais tant revu le nombril immobile sous la couche. Oui, le billet devait être acheté. Mais tu fermerais les yeux parce que dans le champ, tout serait coupé. Il fallait oublier les plantations. Le printemps revenait. Et toi? Et toi, comme cinquième saison. Et lui, petit, si petit.

Immobiles. Quand tu as coupé son ventre et que tu as sorti ce petit homme sans couche, tu as regardé le ciel. Il pleurait sous ces nuages noirs. Le printemps était passé. Et quand tu as rempli le ventre de roches grises, tu aurais voulu oublier que la vie peut être inventée. Et volée. Par un simple « ok ».

Le début d'une nouvelle époque (*L'argent du ciel*)

La dernière nuit de Noël, nous avons marché. Nous aurions voulu que le silence interrompe le bruit de la noirceur. Qu'il nous fasse taire, un peu. Parce que nous nous trouvions *abandonnés de tous*, humiliés par le froid. Et nous ne savions que répondre à l'alléluia qui créait un autre froid entre nous. Par où allions-nous commencer? Tout nous semblait drôle et triste en même temps.

Alors, j'avais laissé tomber ma robe sur la clé du sol enneigé. Tout doucement, tout tranquillement, comme une berceuse pour enfants. Et plus loin encore, tu avais posé tes pantalons sous les pieds d'une écorce jaunie. Dénudés, nous comprenions mieux où nous allions. C'était le début d'une nouvelle époque.

Ensemble, nous allions mourir d'envie, de vie. Ensemble, nous allions perdre le sourire et le souvenir des cantiques qui se faisaient entendre depuis l'église. Nous allions oublier qu'il faisait pourtant si blanc sous la noirceur, nous allions imaginer que nous étions comme tout le monde, ce soir. Ensemble, nous en voulions à l'autre de nous faire subir cette soirée.

Nous allions sentir les flocons sur nos nez et croire que l'argent tombe des arbres et enrichit nos doigts bleutés. Nous allions imaginer que les pieux resteraient dans l'église. Sans sapin, sans cadeaux, sans biscuits. Croire, sous un demi-sourire, qu'il faudra un jour se rhabiller, contre le gré du vent. Qu'il faudra se réveiller, *n'ayant plus rien de rien*, sous *une pluie d'étoiles*, sous nos semelles endolories.

Nous nous sommes blottis dans un drap glacé. Et nous avons attendu de ne plus en vouloir à l'autre. C'était le début d'une nouvelle époque où nous devions avoir froid pour oublier.

Couvre-feu
(*Les souliers usés au bal*)

Papa voulait que tu nous surveilles. Toutes les nuits, toute la nuit. Et nous aimions cela. Que tu viennes doucement nous voir dormir. Que tu t'approches de nos nez pour sentir notre respiration. Que tu nous touches une joue, un bras. Que tu nous montres un autre côté que celui qui nous avait toujours tant protégées. Nous faisons semblant de rêver et nous nous disions que nous étions encore tes petites sœurs. Si petites.

Nous sortions boire du vin dans la cour arrière. Tu ne nous perdais pas de vue. Nous étions si belles! Et tu souriais entre les gorgées. Nous faisons la fête, dans la tranquillité de la nuit. Nous nous imaginions ailleurs, loin d'ici. *Loin sur un rivage qui nous arrête, loin sur des petites barques qui nous attendent.* Mais avec toi, parce que Papa voulait que tu nous surveilles. Toutes les nuits, toute la nuit.

Puis, nous revenions à la chambre pour taire les soupçons et la fête se poursuivait sur nos lèvres. Je n'aurais jamais pensé accomplir tant de choses avec toi, avec elle. Pourtant, c'était toujours pareil. Et pourtant, tu me surprénais toujours de plus en plus.

Au lever du soleil, le charmeur se transformait en innocent. Tu disais toujours t'être endormi et Papa te demandait de revenir nous surveiller la nuit suivante. D'un clin d'œil, tu disais tout et rien en même temps. Et encore une fois, nous faisons semblant de rêver jusqu'à ce que ta main nous tire vers la réalité.

L'enfant aux bras blancs
(Le sou volé)

Encore une fois, je pensais à mon enfance. C'était sûrement à cause de la table de bois que Maman avait toujours refusé de changer. Ou à cause des patates pilées que nous mangions encore, même après plus de vingt ans. Je ne voulais que fermer les yeux, imaginer mes bras tout petits, tout blancs. Je ne voulais que sentir la langue chaude de Titi sur mes orteils. Je ne voulais que fermer les oreilles et entendre pour la énième fois la messe télévisée.

Puis, la porte d'entrée s'est ouverte. *Un enfant d'une étrange pâleur et tout de blanc vêtu* est entré. Comme s'il connaissait le chemin, comme s'il savait tout. Maman racontait les péripéties de sa journée. Même s'il était juste derrière sa chaise, même si mes yeux étaient rivés ailleurs. Il mit ses petits bras autour d'elle. Étrangement, je sentis une larme salée me brûler les pupilles. Il l'aimait, il aurait tant voulu qu'elle reste là, collée contre lui! Lui donner un peu de sa jeunesse, pour compenser! Accepter quelques rides, lui offrir son petit rire. S'habituer à l'arthrite, partager son émerveillement. Lui faire cadeau, à Noël, d'une innocence en canne.

Pendant près d'une heure, l'enfant est resté là, à serrer Maman qui n'avait toujours pas arrêté de parler. Je ne voulais que fermer les yeux, sentir la robe chaude de Maman sous mes paumes. Comme lui, qui lui donnait tout ce qu'il avait. Et malgré tout, elle vieillissait devant moi. Elle avait mal, soudainement. Puis, elle ne faisait que des signes de tête. Elle n'entendait plus. Elle ne voyait plus. Elle ne se souvenait pas de cet enfant tout rose, tout chaud, qui l'entourait. Elle avait oublié tout l'amour qu'il avait pour elle. Elle ignorait les échanges qu'il aurait faits, afin qu'elle ne parte pas.

Je ne voulais que fermer les yeux, revoir les bras de cet enfant, tout petits, tout blancs qui avaient tant donné pour ne recevoir qu'un oubli salé.

Partout à la fois
(*Le Petit Chaperon Rouge*)

Il était une fois un ciel, un soleil étranger et des bâtiments aux toits ronds. Tu n'avais qu'un manteau de pluie, un passeport et une larme au coin de l'œil. Un sourire crispé, un ou deux remords. Tu connaissais si bien le chemin, mais si peu le pays. On t'avait donné la clé et les consignes à suivre. Comme tu avais le regard confiant!

Tu donnas un coup d'œil alentour et vis danser les rayons du soleil entre les arbres. Tu venais de traverser la mer, bleue comme du sang frais, entre cette Afrique et ce Moyen-Orient. En même temps, tu marchais sur cette plage au même sang séché, émietté, sous l'œil d'un cardinal. Partout à la fois. Tu cueillais une pomme, une fraise. Tu avais si bien imaginé l'inconnu que tout t'avait semblé familier. Et cet oiseau, sous son ventre gêné, te proposait autre chose. Il aurait voulu se rendre là, avant toi. C'était peut-être la honte, c'était peut-être la colère. Il aurait voulu boire le vin et la viande crue que tu m'apportais. Il aurait voulu me dévorer, moi, comme si j'eus été une flamme, une feuille d'érable au milieu d'une avalanche.

Tu arriverais chez moi avant la tombée du jour et j'y serais, debout sur la terrasse. *Comme j'aurais de grands bras pour mieux te prendre!* Tu n'aurais qu'écouté mon cœur pour finalement être ici. Ton propre chemin, près de ces roseaux, près de Mars. Partout à la fois. Comme la larme au coin de ton œil qui est enfin arrivée à ton cou.

Et moi, comme toujours, rouge de plaisir. Et moi qui t'ouvre les bras. Et le cardinal qui nous observe, incertain. Il sait que de toute façon, il est trop tard. Nous ne saurions échapper à tout, nous ne saurions être ailleurs que partout à la fois.

Petit poisson
(*La rose*)

Pierrot, petit poisson. Trois ans et demi, trois pieds et demi. C'est ainsi que je l'avais connu. Il *disparaissait en un clin d'œil* et je m'affolais. Il riait aux éclats et grimpait les arbres. Il traversait la rue en courant. Il allait me faire mourir! C'était dommage... j'étais pourtant si jeune.

La veille de son départ, il m'avait donné un Barbu requin. Tant et aussi longtemps que le poisson nagerait, je penserais à Pierrot. Je sentirais son corps dans mes bras. Je tournerais sur place, comme si je voulais le faire rire. Je courrais les champs de blé comme si je le cherchais, paniquée. Je raconterais l'histoire de l'hippopotame toute la nuit, comme s'il avait fait un cauchemar.

Treize ans. Quelle est l'espérance de vie d'un poisson? Le mien nageait avec une canne. La fin arrivait, tranquillement. Comme une algue qui, après s'être battue contre la mer, se détache du sol auquel elle a appartenu.

On s'était revu et j'avais un peu pleuré. J'aurais voulu qu'il me fasse tourner dans ses bras, comme si j'avais été l'enfant. Je n'avais plus à m'inquiéter. Il ne grimpait plus, il ne courait pas. Il ne riait plus aux éclats à tout moment.

Pierrot, petit poisson. Quelle est l'espérance de vie d'un enfant? Aussi longtemps qu'il nage dans mes pensées. Et à mon retour, il flottait. C'était dommage. Nous avons pourtant été si jeunes.

Si fière!
(*Les différents fils d'Ève*)

On avait fait venir quelqu'un chez moi. On avait voulu voir mes enfants. Ils jouaient dans la cour arrière. Mes peluches, mes amours! Avec leurs rires, leurs larmes, leurs cris! J'avais demandé à numéro trois de cacher les six derniers. Ils n'étaient pas si beaux, et de toute façon, ils ne parlaient pas. On n'aurait plus rien à dire. Mes enfants se montreraient tous intelligents, propres et beaux.

On était d'abord étonné de leurs différences. J'en avais des noirs, des pâles, des frisés, des musclés et des chétifs. Moi, j'en étais plutôt fière. On se plaignait de leur nom. J'avais de numéro un à numéro onze, et on me disait que c'était impossible, en trois ans. On voulait tous les voir, qu'ils soient drôles, effrontés ou handicapés. Puis, on se plaignait de leur sexe. C'était tous des garçons et j'en étais toujours aussi fière. On voulait savoir s'il y avait un partenaire. Non, j'étais seule, mais si entourée! Et j'en étais si fière!

On embarqua le plus vieux dans la voiture. Je lui dis que je reviendrais, que nous ne serions plus séparés. Puis, le plus jeune. Attendez! Il lui faut un siège! Il est tout petit! Le regard de l'homme m'avait rassurée. Il allait en prendre soin.

Puis, ce fut à mon tour. On m'amena dans un petit bureau, on me lança des bêtises et on me mit des pinces aux poignets. J'étais vraiment seule. Je resterais seule pendant plusieurs années. Il n'y aurait plus de cris, de larmes, de rires. J'avais vieilli et mes enfants étaient partis. Tous, un après l'autre, *par rang de taille*. Et j'en étais si fière!

Donne-moi
(Le temps de la vie)

Lui qui ne veut plus être ici. Lui qui veut que la chambre blanche arrête de vivre à sa place. Lui qui partirait déjà. Donne-moi les cinq mois que tu refuses et pars. *À peine ai-je construit ma maison.*

Le bébé prématuré, trop petit pour se battre. Trop faible pour écouter les désirs et les espoirs de ses parents. Je pourrais avoir une toute nouvelle vie devant moi, soixante-dix belles années, sans passé! *À peine ai-je allumé le feu dans ma propre cheminée.*

Elle qui revient de loin. Elle qui aurait voulu que le coma gagne la partie. Elle qui arrêterait tout pour retourner au repos. Prête-moi ton sommeil inutile et va-t-en! *À peine ai-je planté les arbres qui portent fleurs et fruits.*

Une, deux. Trois années de plus. Faisons l'ajout et oublions les autres. Je vivrai pour lui, pour elle. Je vivrai pour toi! Surtout toi! Ta vie est si belle!

Tu m'as abandonnée trop tôt. Il te restait cinquante ans... tu savais que j'aurais fait le tour des hôpitaux. J'aurais récolté une année au plancher d'oncologie, une autre dans la salle de chirurgie. Tu savais que j'aurais tué pour vivre. Ta vie était si belle!

Et aujourd'hui, je m'en veux. Je t'en veux. Tes cinquante ans sont pénibles. Tu aurais dû les garder, je ne veux plus vivre pour toi. Si tu m'avais dit que tu étais misérable... si tu m'avais expliqué que parfois, la vie ne peut être donnée, j'aurais eu peur. Je ne veux plus vivre pour toi! Mais ta vie était si belle... Et comme les autres, je donnerai tes années et passerai mon tour. *À peine ai-je songé à jouir de l'existence, voilà qu'il me faut maintenant mourir.*

Un oubli de cristal
(La boule de cristal)

Une fois par mois, tu m'envoyais le mensonge par la poste. C'était trop. Ça faisait beaucoup de nouvelles à retenir. Les premières semaines, je ne voulais que m'asseoir et t'écrire tous les jours, toutes les heures. À mesure que la vie passait. Et j'ai constaté la peine. Tu avais disparu, soudainement. Toi, mon visage si doux, si jeune... Toi, mon seul toit. Je ne me souvenais ni de ta voix ni de tes rires. L'horloge dénudait le temps, me faisait oublier l'inoubliable. Puis, une autre carte. Tu *reprenais une forme humaine* pendant quelques minutes. Les larmes m'égratignaient les joues quelque temps. Ensuite, l'oubli. L'oubli si profond que je te remerciais d'être parti.

Quand je n'entendis plus « de rien » résonner derrière les reconnaissances mensuelles, ce fut à mon tour de m'abandonner. De me laisser seul, encore une fois, devant trop d'information. Et quand j'ai posé mes sandales sur ton sol, j'ai eu du mal à retracer ton écriture, tes mensonges. J'ai eu du mal à accepter ce nouveau soleil qui t'avait vite emprisonné.

Et toi... après tant de jours pénibles, toi. Toi au *visage cendrex et ridé, aux yeux chassieux*. Dans mes rétines, ces deux petites boules de cristal, tu voyais le reflet. Tu voyais ce reflet du visage si jeune, si doux. Et des larmes de tristesse. Les yeux de l'amour ne le voyaient que sous cette horrible apparence. Mais les yeux de l'oubli ne se rappelleront jamais que les petits toits vieillissent.

Votre histoire
(La vieille dans la forêt)

Toi, un arbre, un oiseau. C'est votre histoire. Me permets-tu de la raconter? J'oublierai la partie où tu avais mal et j'exagérerai les paroles que tu as prononcées. Je ne dirai pas que tout a commencé avec l'accident; cela lui ferait trop peur. Je parlerai plutôt d'une promenade dans les bois. J'oublierai qu'il n'y avait plus de survivants. J'effacerai le bulletin de nouvelles, j'ignorerai les faits que les gens raconteront toujours sur toi.

Je lui dirai qu'une colombe avait pu communiquer avec toi. Que ses ailes étaient grandes, qu'il ressemblait à une mariée. Me permets-tu de réinventer tes derniers moments? Je lui conterai que l'oiseau t'apportait de la nourriture et qu'il te donnait tout. Je lui dirai que les arbres te souriaient, te réchauffaient. *C'était une existence calme, silencieuse et bonne.*

Puis, il me posera sa seule question, la plus importante. Je lui répondrai que même si nous nous y rendions, nous ne te verrions pas tout à fait. Je lui raconterai comment tu as pris la place de cet oiseau, et l'oiseau, la mienne. Que s'il voit une colombe qui semble avoir un air de mariage, c'est lui. C'est nous, tous à la fois.

Me permets-tu de lui offrir ce bout de papier? Pour qu'il comprenne le mensonge de la réalité, pour qu'il croie à l'étreinte insistante de rien qui fait pourtant tant de bien. Je veux qu'il sache tout! Tout! La mort de son père. Il n'y a pas d'oiseaux! Il n'y a pas de bois. Il n'y a qu'une fin, qu'un silence, qu'un vide. Il n'y aura plus de caresses, il n'y aura plus rien. Me permets-tu d'arrêter la poésie? Arrêter les images, les reformulations? Me permets-tu d'arrêter, juste d'arrêter? De toute façon, il n'y a plus rien. Et sous la dernière ligne, le destin est souvent déraisonné.

Un petit zeste
(*L'enfant difficile*)

Un petit zeste de jalousie, parce que tu n'y étais plus. Un zeste râpé pour donner un goût amer à ma journée. L'homme *difficile de caractère et entêté*, c'était toi. Autrefois enfant, tu resterais maintenant adulte. Nous t'avions habillé de brillants. Brille, brille, brille! Car bientôt, tu salirais tout. Et nous avons tous hâte. Même moi, même si le zeste me revenait constamment à la langue. Nous nous acharnions à recommencer notre passé sans toi, à inventer des souvenirs dans lesquels tu aurais été absent.

Il avait été si difficile d'exister... et il était difficile d'avoir les yeux bouffants quand nous étions soulagés. Et cette jalousie qui me mordait les gencives, cette jalousie constante de tes yeux ternis...

Un soir de cécité, la brume m'a conduit à tes bras. Chaque année, je revenais. Je poussais tes membres un peu plus creux que la dernière fois. Je te donnais un coup de pied et quelques sourires. Mais cette fois, j'eus une odeur de cumin, de mucus séché. Tu voulais revenir, alors qu'on ne t'avait jamais connu. Tu voulais me parler, alors que j'étais le seul à avoir la voix. Tu voulais vieillir sur ta chaise, mais tu resterais adulte. Autrefois enfant, actuellement rien. Une nuit, le ciel réveillera ses enfants, ces petites lucioles dans un mascara gommé. Et je dirai brille, brille, brille! Car de toute façon, le zeste est juste assez petit pour donner un goût amer à ton image.

Sans mot
(*Un valet de valeur*)

J'aurais toujours voulu écrire, mais sans mot. Je ne voulais pas avoir à les chercher et à finalement les trouver. J'avais peur de connaître cette satisfaction de tomber sur le mot juste qui décrirait parfaitement une pensée. J'avais peur de ne pas croire mon crayon et de biffer ce qui serait un jour important. Alors, je t'ai suggéré de partir.

Les soirs suivants, je me suis rendu compte que j'aurais encore pu t'aimer quelque temps. Mais sans mot, il était bien que tu n'y sois plus. J'attendrais quelque temps. J'avais hâte que tu me reviennes, les bras pleins. J'avais hâte que tu me présentes à tes femmes, à tes enfants. Je préparais mes regards et mes sourires. *Je faisais ce qui me plaisait, ce qui me passait par la tête.*

Un certain vent, quatre années. Les sourires se dispersaient et les paroles me revenaient, peu à peu. À ta recherche, les matins d'automne. Je marchais tôt, entre cette foule d'étudiants, pour ne pas être reconnue. Je sentais l'haleine chaude des arbres qui se réveillaient, je voyais les toiles d'araignées frêles, tissées pendant la nuit. J'étais témoin de l'herbe qui frissonnait au contact de la rosée. J'évitais les contacts, les conversations et les livres d'étude pleins de mots qu'on transportait.

Un certain visage, sans mot, vieilli. Depuis ton départ, tu ne savais rien. Qu'avais-tu voulu pendant toutes ces années? Non, m'avais-tu répondu.

J'aurais toujours voulu écrire, mais sans toi. Tu avais eu la chance de trouver alors que je cherchais encore. Je venais de tomber sur ces mots justes qui décrivaient parfaitement ma pensée. Sans toi, je ne trouverais jamais. Mais sans toi, je n'avais plus peur de biffer ce qui pourrait un jour être important.

Rien avec rien
(*Cendrillon*)

Il était une fois si facile d'oublier! Le regret, qui refusait de sortir, perdrait sa timidité quelques années plus tard. Je n'avais pas à rentrer à minuit, comme le veut encore la rumeur. Je ne portais ni robe, ni souliers à talons hauts. L'hiver mettait un *blanc manteau de neige* partout et *quand le printemps l'enlevait*, je n'étais rien, voilà la vérité. Je n'étais rien avec rien à mes côtés. Pas d'horloge, pas d'escaliers, pas de danse, pas d'empressement. Il n'y avait que moi. J'avais eu peur de prendre froid; je ne portais qu'un léger espoir sur mes épaules.

Tu arriverais plus tard. Tu m'aurais déjà rayée de ta mémoire. Tu m'aurais déjà chassée à coups de pieds dans tes plus beaux rêves. Et quelques heures plus tard, tu me reconnaîtrais, me suivrais des yeux. Tu te dirais qu'il vaudrait mieux hausser les épaules. Ta soirée se passerait de regards et de battements de cœur.

Un peu de cette façon, sauf pour elle. Tu ne regardais plus derrière toi, tu ne suivais qu'elle des yeux. Avec elle, tu ne haussais plus jamais les épaules et ton cœur était figé au même rythme.

Je l'avais fait reconduire à la maison, un couteau de métal chauffé entre les mains. Si elle s'était retournée, la mort aurait fait irruption. Je n'étais rien avec rien à mes côtés, de toute façon. Mais j'avais oublié de te dire. Longtemps, j'ai espéré que tu trouves les mots perdus sur ton chemin. Que tu cognes à la porte, un matin d'hiver. Que tu me montres ce qui s'était égaré. Que ta trouvaille te semble merveilleuse, que tu me demandes si ces mots m'appartiennent! Que les mots, *tel du sang, coulent entre mes mains, coulent si fort* que les ongles en deviennent rougis. Mais le regret reste caché pendant bien des années et un jour, il perd sa timidité.

Un après l'autre
(La bonne bouillie)

Orage de cinq minutes, petite peine du ciel. C'était le cri, l'annonce du figement. C'était à ton tour. Tu avais demandé que tous s'alignent dehors, sans bouger. En silence. Tous, même ceux qui devaient travailler. Même les gens qui ne peuvent s'arrêter, qui ne peuvent s'aligner. Les mourants, les nouveau-nés. Tous, afin que le seul bruit soit celui du tonnerre et des animaux.

Il n'y aurait que toi qui ne ferais pas la ligne. Un à un, à tour de rôle, tu les étreindrais. Assez vite, parce que tu manquerais de temps. Tu avais hâte de traverser la ligne, d'embrasser politiciens, chanteurs. L'Afrique serait risquée, l'Asie, entassée. Il faudrait se dépêcher parce qu'entassés, les gens ne pourraient manger, ne pourraient agrandir la famille. L'annonce du figement.

Un à un, comme si nous lisions des romans. Une intrigue à la fois, une caresse après l'autre. Un à un, comme si nous mangions. *Comme si le monde entier devait se remplir de bouillie pour que personne n'eût plus faim.* Un grain de riz à la fois. En silence, même ceux qui ne peuvent se taire. Parce qu'il faut comprendre le cri, l'annonce du figement l'un après l'autre.

La fin
(Le vieux cricrac)

Je connaissais la fin. Je savais depuis longtemps que tout se terminerait vite, comme la pomme qui fut tout de suite croquée. On serait au milieu de la montagne et j'aurais juste assez de temps pour pousser la fillette dans le vide. J'avais pensé à ce que je lui dirais, à ce qu'elle me répondrait en pleurant. J'avais pensé au trajet, et à la vitesse de mon escalade, au débit de ma voix. J'avais pensé, depuis bien des années. J'avais tant pensé au lendemain que j'avais peur qu'il soit toujours reporté à la journée suivante.

*Je suis le pauvre, le vieux
Tu es la petite, celle qui aura tout.
Je te pousse, je te pousse!
Comme la pomme... comme la pomme qui a lâché prise*

J'imaginai la douce arrivée de nouvelles pensées quand je la vis ronde et verte de peur. D'une main, je la fis disparaître au loin, tout au fond d'un abîme. Il n'y avait plus de temps à perdre. Je n'eus pas besoin de chercher l'homme. Il était prêt, il me fixait. Vite, je savais depuis longtemps que je devais être rapide. Je ne m'étais pas reposé toutes ces années pour rien. Je l'accrochai à mon dos et je me laissai glisser. Vite, selon les calculs, j'avais le temps de franchir la porte. Un gros bruit. Un tremblement. Des cris. Puis, rien. Le silence, la gêne. La honte, la misère, le désespoir. Ce n'était pas le bon, ce n'était plus lui qu'on voulait. Les règles avaient changé avec le temps, comme la pomme qui mûrit et pourrit avec l'abandon. Non, je ne connaissais pas la fin. La pomme ne serait plus juteuse.

Je suis retourné au repos. Quelques fois encore, je me revois pousser la fillette, échouer au seul service que je rends. Et longtemps, je me demande à quoi je penserai donc demain.

Partie II : Un parcours intertextuel

I. Origines de l'intertextualité

Les études sur l'intertextualité sont nombreuses et avant de rédiger mes poèmes en prose contenant des références intertextuelles, j'ai d'abord dû définir la notion d'intertextualité, voir comment elle est née, et suivre son parcours à travers les époques pour examiner ses nombreuses transformations. Le concept d'intertextualité est large et « en un quart de siècle, [il] a suscité beaucoup de controverses et ne s'est finalement imposé qu'après plusieurs refontes définitionnelles¹ ».

Bien que le néologisme « intertextualité » ait d'abord été forgé en 1967 par Julia Kristeva, l'initiateur du concept est Mikhaïl Bakhtine, qui a utilisé le terme « dialogisme » pour définir une œuvre créée à l'aide des énoncés d'autrui. Selon lui, la littérature naît d'une modification de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier. Kristeva adopte les principaux aspects du concept et s'écarte en même temps de Bakhtine. Alors que celui-ci insiste, entre autres, sur la présence de l'auteur dans l'œuvre et sur une altérité entre l'écrivain et le lecteur, Kristeva se détache de cette idée afin de centrer la critique littéraire sur la structure du texte, sur « l'ambivalence de l'écriture² ».

Dans la même voie, et toujours en s'éloignant du concept original de Bakhtine, les études ultérieures reconnaîtront la part d'intertextualité qui compose la poésie, l'énoncé poétique étant, selon Kristeva, d'abord, « un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans [l']ensemble³ ».

Effectivement, il est intéressant, dans le cadre de cette étude, de constater que Bakhtine exclut la poésie du dialogisme. Voulant insister sur la puissance de l'intertextualité dans le

¹ Pierre-Marc de Biasi, «Théorie de l'intertextualité», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 1997, p. 371.

² Julia Kristeva, *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 149.

³ *Ibid.*, p. 255.

roman, il nie la part d'intertextualité pouvant composer la poésie, en raison du langage résolument personnel du poète qui n'impliquerait donc pas le discours d'autrui. Les études sur l'intertextualité ne suivront pas Bakhtine dans cette hypothèse puisque la poésie, comme le montrera Michael Riffaterre, présente de nombreux exemples d'intertextualité.

En effet, dans *Sémiotique de la poésie*, Riffaterre explique que toute partie d'un poème peut relever de l'intertextualité. Les titres, entre autres, peuvent « introdui[re] [...] [un] poème qu'ils couronnent et en même temps renvo[yer] à un autre texte⁴ ». Ainsi, le titre à double sens attire l'attention vers la signification du poème qu'il introduit.

Riffaterre propose le poème « Des cristaux naturels » de Francis Ponge pour montrer un autre type d'intertextualité en poésie : celui de l'interprétant qui aide le lecteur à « concentrer son attention sur l'intertextualité et tout particulièrement sur la façon dont le poème exemplifie le type de conflit intertextuel⁵ ». Dans ce poème, en effet, l'épigraphe de Rimbaud, « Oh ! les pierres précieuses qui se cachaient, / les fleurs qui regardaient déjà », sert d'interprétant intertextuel et garantit « que ces antécédents font autorité⁶ ». Riffaterre présente l'intertexte comme une contrainte : elle est un outil de sélection entre les lecteurs savants et les lecteurs qu'il nomme « ordinaires ». L'intertextualité, dépendante de la lecture, doit être perçue et si elle ne l'est pas, le texte meurt. Finalement, c'est à se demander si la perception de l'intertextualité est obligatoire, si l'intertexte n'est qu'un « effet (aléatoire) de la lecture et non un fait d'écriture⁷ ».

Kristeva répétera à plusieurs reprises, notamment dans *La révolution du langage poétique*, que l'intertextualité n'est pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition

⁴ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 130.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 18.

« d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre⁸ ». Dans cette optique, l'intertextualité n'est pas un mouvement par lequel un texte reproduit un texte antérieur.

Gérard Genette s'éloigne à son tour de Bakhtine, mais aussi de Kristeva, lorsqu'il apporte, dans *Palimpsestes*, sa propre définition de l'intertextualité. Selon ce théoricien, celle-ci doit être comprise comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes⁹ ».

Il propose une classification des relations qui unissent les textes et contrairement à Kristeva qui étudiait l'intertexte en tant que tel comme relation centrale, Genette analyse la relation qui se forme entre le texte et son intertexte, qu'il nomme la « transtextualité ». Il distingue cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité.

D'abord, il définit l'intertextualité par cette « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » évoquée ci-dessus, ajoutant : « et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* [...]; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* [...]; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'*allusion*¹⁰ ». Il est donc question de rapports clairs et évidents entre textes et ce qui les distingue, finalement, est l'affichage ou non de cette intertextualité.

La paratextualité renvoie à toute relation qu'un texte peut avoir avec son paratexte : titre, sous-titres, préface, commentaires de l'auteur, avant-propos, et plus encore. Les brouillons et les esquisses, même, font partie de ce que Genette appelle le paratexte. Il offre l'exemple de l'*Ulysse* de Joyce qui, lors de sa prépublication, était rempli de titres de chapitres. Or, lorsque le roman

⁸ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 59.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

¹⁰ *Ibid.*

paraît en volume, Joyce supprime ces titres. On peut se demander si ces sous-titres font réellement partie du texte d'*Ulysse* : « cette question embarrassante [...] est typiquement d'ordre paratextuel¹¹ ». Il est même intéressant de noter que les paratextes sont un aspect important pour l'étude littéraire et la Préface de *Cromwell*, par exemple, est plus célèbre que la pièce elle-même de Victor Hugo.

Le troisième type de transtextualité est la métatextualité, une relation « de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...], voire, à la limite, sans le nommer¹² ».

Genette parle ensuite de l'architextualité, une relation muette qui peut être « par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance¹³ ». Cette relation n'est pas toujours claire dans le sens où le texte lui-même ne connaît pas sa qualité générique. La mention « poème » ne suit pas le titre d'un recueil de poésie, le roman ne se désigne pas nécessairement comme tel : « La détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte¹⁴ ».

Finalement, Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B [qu'il nomme *hypertexte*] [...] à un texte antérieur A [qu'il nomme *hypotexte*] [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹⁵ ». Le texte B est donc un texte littéraire créé à partir de A, un autre texte littéraire. Genette explique un des modes de cette hypertextualité qui est la transformation et l'imitation.

¹¹ *Ibid.*, p. 10-11.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, p. 12.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

L'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car [...] il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...] extrait de cette performance singulière qu'est l'*Odyssee* [l'hypotexte pris en exemple étant l'*Odyssee*] [...], et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques. [...] [Bref,] pour transformer un texte, il peut suffire d'un geste simple et mécanique [...] ; pour l'imiter, il faut nécessairement en acquérir une maîtrise au moins partielle¹⁶.

Genette propose un tableau des pratiques intertextuelles dans lequel les relations de transformation et d'imitation croisent le régime ludique, satirique et sérieux. Ce tableau se divise en deux parties : d'un côté, la transformation qui comporte la parodie, le travestissement et la transposition, et de l'autre côté, l'imitation qui comporte le pastiche, la charge et la forgerie.

Somme toute, l'intertextualité vue par Genette n'est qu'une relation transtextuelle parmi d'autres. Cette classification des relations transtextuelles divise donc en deux catégories ce qui est généralement appelé « intertextualité » : l'intertextualité qui contient la citation, le plagiat et l'allusion, et l'hypertextualité qui englobe les six pratiques énumérées ci-dessus.

II. L'intertextualité dans les poèmes

Avant de commenter les relations intertextuelles qui ont nourri la création, il est essentiel de se pencher sur l'hypertextualité, et plus spécifiquement sur ce que Genette considère « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles¹⁷ » : la transposition. C'est cette transformation sérieuse de l'hypotexte que réalisent mes poèmes. Effectivement, en réécrivant les contes des frères Grimm en poèmes, je pratique une transposition formelle (entre autres avec la *transtylistation*, en passant du style du conte à celui de la poésie, et la *transvocalisation*, en

¹⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁷ *Ibid.*, p. 291.

passant de la troisième à la première personne), mais aussi une transformation sémantique, entraînant la transposition diégétique et la transposition pragmatique.

La transformation sémantique – que Genette définit comme « une transformation thématique qui touche à la signification même de l’hypotexte¹⁸ » – entraîne, dans le cas de mes poèmes, un changement de la diégèse (l’univers de l’histoire) ainsi qu’une « modification des événements et des conduites constitutives de l’action¹⁹ ». Selon l’auteur de *Palimpsestes*, « le changement de sexe [...] est un élément important de la transposition diégétique [...] [et] les transexuations les plus intéressantes sont [...] celles où le changement de sexe suffit à renverser [...] toute la thématique de l’hypotexte²⁰ », ce qui, dans bien des cas, a pour fonction, ou donne comme résultat, de cibler un nouveau public. En effet, cette pratique se rapproche à ce que Georges Jean évoque dans *Le pouvoir des contes* au sujet des personnages qui passent « d’une forme animale à une forme humaine²¹ ». Cet aspect est évident dans la création, et revient à ce que propose Genette : la grenouille du *Roi-Grenouille* des frères Grimm est transformée, dans le poème, en un étranger qui veut vivre auprès de la jeune fille. Cet étranger, ayant toujours l’apparence physique de son référent, la grenouille – « corps nu » et « contact glacé de [s]a peau contre [celle de la jeune fille] » –, veut, comme chez les Grimm, « dormir dans [le] [...] lit²² » de celle-ci. Bien qu’il n’y ait aucun de changement de sexe, précisément, une modification au niveau de la nature du personnage (grenouille à homme) apporte un tout nouveau sens et, du coup, ne cible plus les enfants. En effet, « l’hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte

¹⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 423-424.

²¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, coll. « E3 », 1981, p. 67.

²² Jacob et Wilhelm Grimm, *Les contes : Kinder und Hausmärchen*, Armel Guerne (traducteur), Paris, Flammarion, coll. « L’Âge d’or », Volume I, 1967, p. 12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CG I* ou *CG II*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public²³ », et cette transposition entraîne une modernisation. Si l'univers des poèmes semble parfois brouillé, il est évident que, notamment par des indices tels que « les rôtis [qui] ont cessé de griller » (*Un dernier mot*), « la messe télévisée » (*L'enfant aux bras blancs*), ou « le bulletin de nouvelles » (*Votre histoire*), l'hypertexte propose une modernisation de l'hypotexte.

Genette présente également la transformation pragmatique, « un élément indispensable, ou plutôt une conséquence inévitable de la transposition diégétique : on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions²⁴ ». Bien que l'action des poèmes diffère grandement de celle des contes, elle vise un but précis. En effet, « on ne modifie guère l'action d'un hypotexte que *parce qu'*on a transposé sa diégèse²⁵ ». Les poèmes présentent, comme le propose d'ailleurs le titre du recueil, un instant précis, celui d'une pensée du narrateur. Si, dans le poème *Comme une Aero*, le père abandonne ses enfants comme dans l'hypotexte *Jeannot et Margot*, l'action des enfants perdus dans la forêt qui essaient de retrouver leur chemin est tout à fait transformée par celle des enfants, seuls à la maison et dans leurs pensées. Avoir repris l'action de la nuit passée dans la forêt, de la maison de la sorcière et de tous les événements qui y sont liés (ruse de Jeannot pour échapper à la sorcière, mort de la sorcière, traversée de la rivière et retour à la maison) aurait déconstruit « l'instant » que veut créer le poème. Plusieurs actions qui font partie des contes ont été laissées de côté par l'hypertexte, et toujours dans ce but de créer, tout d'abord, un univers réaliste, modernisé, mais aussi un temps onirique, figé. Par cette « reconstruction » d'un univers, il est évident que je pratique également la *transmotivation* (« introduire un motif là où l'hypotexte n'en comportait, ou du moins n'en

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 431.

²⁴ *Ibid.*, p. 442.

²⁵ *Ibid.*

indiquait aucun [ou] supprimer ou élider une motivation d'origine²⁶ ») ainsi que la *transvalorisation* (« toute l'opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action [...] : soit, en général, la suite d'actions, d'attitudes et de sentiments qui caractérise un "personnage"²⁷ »). Finalement, la transposition est assurément la pratique hypertextuelle la plus importante à ma création.

Toujours par une relation de transformation, le tableau de Genette comprend la parodie, définie comme « le détournement de texte à transformation minimale²⁸ » et le travestissement, « la transformation stylistique à fonction dégradante²⁹ ».

Mes poèmes en prose ne comportent ni parodie, ni travestissement. En fait, l'effet satirique aurait quelque peu détruit cet univers mystérieux et énigmatique. De plus, afin de contourner l'effet merveilleux chez les frères Grimm et de rediriger les histoires vers un public qui n'est plus enfantin, j'ai écrit des poèmes, pour la plupart, à l'atmosphère plutôt sombre où les personnages sont aux prises avec de sérieux problèmes tels que l'abandon, la mort, le désespoir, l'abus et la pauvreté. Un élément de comique n'aurait pas contribué à forger l'authenticité des histoires racontées. Les personnages ne sont plus des rois et des princesses. Ils sont des gens « normaux » avec des vies difficiles, mais ordinaires.

Néanmoins, il faut noter que certains poèmes proposent un humour noir. Dans *Le vieux grand-père et sa petite-fille*, cette petite fille « aux queues-de-cheval derrière ses oreilles qui parl[e] à peine » prend le cadavre de son grand-père sur ses épaules et le met dans le landau de sa poupée, « [l]es bras [du grand-père] tomb[ant] de chaque côté et ses jambes traîn[ant] au sol ». En n'étant pas satirique, cet humour ne déconstruit pas l'univers sérieux des poèmes et le

²⁶ *Ibid.*, p. 457.

²⁷ *Ibid.*, p. 483.

²⁸ *Ibid.*, p. 40.

²⁹ *Ibid.*

mystérieux s’y installe de manière encore plus forte. Un autre exemple d’humour noir apparaît dans *Le tisserand du soir* où le voisin, avec le corps de sa maîtresse, est comparé à un tisserand qui manie « les précieux tissus », mais qui « par[t] aussitôt » qu’elle a « le ventre quelque peu gonflé » parce qu’il « manipul[e] mal les tissus épais ». D’autres exemples, bien qu’isolés, sont présents dans certains poèmes. Toutefois, l’humour est loin d’occuper une place primordiale dans les poèmes.

Les relations d’imitation s’absentent de ma création, mis à part le pastiche. Dans *Palimpsestes*, Genette parle peu de la forgerie, l’imitation sérieuse, et de la charge, l’imitation satirique. Toutefois, il consacre une bonne partie de son ouvrage au pastiche et y apporte plusieurs nuances. Il le définit largement comme « l’imitation d’un style dépourvue de fonction satirique³⁰ ».

Certains contes des frères Grimm comprennent un paragraphe mis en retrait qui pourrait être qualifié de strophe. Dans *Le vieux Cricrac*, le personnage du même nom donne des ordres à Madame Rougehomme. Ses paroles sont centrées et mises en italique dans le conte :

*Je suis le pauvre vieux Cricrac
Debout dehors sur mes tibias,
Mes vieux tibias dix-sept fois longs,
Fais ma vaisselle, Dame Rougehomme! (CG II, 462)*

Dans le poème *La fin*, le style de ces paroles est pastiché afin de mettre l’accent sur le personnage de l’homme qui, au contraire du Vieux Cricrac, doit suivre des ordres qui lui ont été donnés :

*Je suis le pauvre, le vieux
Tu es la petite, celle qui aura tout.
Je te pousse, je te pousse!
Comme la pomme... comme la pomme qui a lâché prise*

³⁰ *Ibid.*

Il appartient donc au lecteur de reconnaître que ce bout du poème est pastiché du conte des frères Grimm.

Finalement, des six pratiques hypertextuelles, la transposition est la plus importante dans le cadre de ce travail. Toutefois, la parodie et le pastiche, bien que leur usage dans le volet création soit minime, ont fait partie du processus de réflexion tout au long de la réécriture des contes en poèmes. Si les autres relations hypertextuelles n'ont pas leur place dans les poèmes, toutes les relations intertextuelles proposées par Genette furent essentielles. La citation est la première forme, et elle est la plus explicite.

La citation est très courante dans la partie création. Il y a au moins une citation par poème et elle est écrite en italique afin de mieux l'identifier. En effet, « les codes typographiques [...] matérialisent [l']hétérogénéité³¹ » entre le conte des frères Grimm et le poème qui s'en inspire. La citation s'impose dans le texte et son repérage est évident, « mais la plus grande attention doit être accordée à son identification et à son interprétation : le choix du texte cité, les limites de son découpage, les modalités de son montage, le sens que lui confère son insertion dans un contexte inédit [...] sont autant d'éléments essentiels à sa signification³² ».

Les passages cités comptent généralement une phrase ou quelques mots et ont été choisis pour différentes raisons. Tout d'abord, les contes des frères Grimm contiennent plusieurs figures de style et certaines citations ont un aspect poétique. Dans *La lune*, on dit que le ciel est un « drap noir tiré par-dessus » (*CG II*, 362), une métaphore qui est reprise dans le poème *Noire lassitude* : « La nuit, ce drap noir tiré sur le ciel, sans lune, sans étoile ». Toujours dans *La lune*, une emphase est utilisée et est reprise dans *Noire lassitude* alors qu'on insiste sur la noirceur :

³¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, op.cit., p. 45-46.

³² *Ibid.*, p. 46.

« dans ce monde où la plus noire obscurité [a] toujours régné » (*CG II*, 363). Une gradation est aussi employée: « Le tintamarre devint tel, le désordre si grand et le chahut si énorme » (*CG II*, 364) dans le conte ainsi que dans le poème.

De plus, plusieurs comparaisons apparaissent dans le conte du *Merveilleux ménétrier* et l'une d'entre elles paraît dans le poème *Cordes de la nuit*: « [II] restait planté là comme un homme ensorcelé » (*CG I*, 60) afin de mettre l'accent sur la contradiction entre le rythme de la musique qui se fait entendre et le figement, la soudaine pétrification des personnages.

Dans *Jeannot et Margot*, on dit que Jeannot sort de la petite remise où il a été emprisonné « tel un oiseau hors de sa cage » (*CG I*, 101-102) et, dans *Comme une Aero*, la fillette se laisse mourir « tel un oiseau hors de sa cage », finalement délivrée de ses souffrances. D'autres comparaisons sont utilisées dans *Blanche-Neige*, alors que les frères Grimm parlent de l'hiver en disant que « les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet » (*CG I*, 299), et que Blanche-Neige « était encore aussi fraîche que si elle eût été vivante » (*CG I*, 307). Ces phrases sont évidemment reprises dans le poème créé en lien à *Blanche-Neige*, *Rouge sur neige*.

Dans *Cendrillon*, toutefois, les frères Grimm n'utilisent pas la comparaison, mais la personnification pour parler de l'hiver qui met « un blanc manteau de neige » (*CG I*, 138). Dans *Rien avec rien*, l'hiver met aussi « un blanc manteau de neige partout ». Une autre personnification est présente dans le conte du *Roi-Grenouille*: « le soleil, qui a pourtant vu tant de choses, s'émerveillait aussi souvent qu'il lui [à la jeune princesse] éclairait le visage » (*CG I*, 11) et elle est reprise dans le poème du *Roi-Visiteur*.

Parfois, les phrases citées forment une figure de style sans l'être initialement, comme dans le poème *Donne-moi*. L'anaphore « à peine ai-je » n'est pas dans le texte des frères Grimm. Dans le conte *Le temps de la vie*, l'homme dit plutôt à Dieu: « À peine aurai-je construit ma

maison et allumé le feu dans ma propre cheminée, juste quand j'aurai planté les arbres qui portent fleurs et fruits, à l'heure qu'enfin je pourrais songer à jouir de l'existence, voilà qu'il me faudra mourir! » (*CG II*, 366). Dans le poème, toutefois, les paroles de ce personnage sont découpées et placées en fin de paragraphe, débutant par : « à peine ai-je » pour en former une figure de style et, ainsi, ajouter au rythme poétique.

La citation est également utilisée lorsqu'elle décrit parfaitement une action qui aurait besoin d'être répétée ou reformulée dans le poème. Dans *Le vieux grand-père et sa petite-fille*, la phrase qui explique le comportement du grand-père est tirée du conte : « Il renversait souvent de la soupe devant lui, et même parfois manquait sa bouche » (*CG I*, 454). Dans *Le sou volé* et *L'enfant aux bras blancs*, le personnage est un « enfant d'une étrange pâleur et tout de blanc vêtu » (*CG II*, 294). Le personnage du poème est le même, ou, plutôt, fait référence à celui du conte. En reprenant les descriptions des frères Grimm, l'hypertexte évite de reformuler et l'authenticité des personnages est établie.

Certaines paroles des personnages sont aussi citées, si elles sont importantes à la trame narrative du poème. Comme le conte *La jeune fille sans mains*, *Petit ange sans rien* met l'accent sur la paternité. Il est donc avantageux de garder les paroles de la fille à son père : « Faites ce que vous voulez de moi : je suis votre fille ». Dans *Le Roi-Grenouille* et *Le Roi-Visiteur*, les paroles de la grenouille et du jeune inconnu sont primordiales à l'histoire et résument leur désir fondamental : « Prends-moi pour que je vienne près de toi! » (*CG I*, 13).

La citation peut aussi être comprise par l'expression « Il était une fois », propre aux contes. Elle est reprise dans certains poèmes. En fait, elle fait surtout partie des poèmes qui ont été créés en lien à un conte faisant partie de la mémoire collective. Tous connaissent *Blanche-*

Neige, Cendrillon, Jeannot et Margot et Le Petit Chaperon Rouge, entre autres, pour leur situation initiale qui commence par « Il était une fois ».

Finalement, la citation, qu'elle soit intégrée dans le but d'ajouter au style poétique, de décrire une situation ou de rapporter les paroles d'un personnage, est explicite pour le lecteur.

Le plagiat est la deuxième forme proposée par Genette. Contrairement à la citation, le plagiat est implicite et « se définit ainsi, de manière minimale, mais rigoureuse, comme une citation non démarquée³³ ». La citation est en effet « étroitement liée au plagiat puisque ce qui les différencie est la simple démarcation de l'emprunt³⁴ ». Le plagiat n'est pas présent dans le volet création et c'est plutôt la citation qui prend la place de cette relation de coprésence. Il faut comprendre que le projet consiste à créer des poèmes en lien aux contes. Le lecteur qui vient tout juste de lire les frères Grimm, ou qui a une bonne mémoire des contes, se retrouve dans les poèmes et peut facilement établir un lien. Si j'ai choisi de démarquer toutes les citations empruntées, c'est principalement pour attester et prouver que les contes des Grimm correspondent bien au style des poèmes en prose. Plusieurs citations des Grimm complètent bien les poèmes et il serait inutile de les « cacher », de prétendre qu'ils m'appartiennent.

Finalement, l'allusion, la dernière forme d'intertextualité, consiste à « faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée³⁵ ». Elle sollicite particulièrement la mémoire du lecteur et « suppose en effet que le lecteur va comprendre à mots couverts ce que l'auteur veut lui faire entendre sans le lui dire directement³⁶. » L'allusion peut être comprise à différents niveaux.

³³ Nathalie Piégay Gros, *Introduction à l'intertextualité, op.cit.*, p. 50.

³⁴ *Ibid.*, p. 51.

³⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1968, p. 125.

³⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité, op.cit.*, p. 52.

Au niveau des mots, le nom Dahlia est, dans mon poème, une allusion à Raiponce. Le lecteur devrait reconnaître cette ressemblance, ce jeu de mots qui consiste à remplacer le prénom de la jeune fille, qui est le nom d'une plante, par celui d'une fleur. Dans *Partout à la fois*, la mer « entre cette Afrique et ce Moyen-Orient », la nourriture telle que la pomme, la fraise, la viande crue et le vin, le cardinal, les sentiments de honte, de colère, et finalement, la planète Mars, sont tous des allusions à la couleur rouge qui représente Le Petit Chaperon rouge et qui la suit tout au long de sa route. Le cardinal est aussi une allusion au loup qui se rend à la destination de la jeune fille. L'étreinte du « je » énonciateur dans *Un après l'autre* est une allusion à la bouillie du conte *La bonne bouillie* et le « dernier verre de tristesse » est une allusion au morceau de fromage dans *Chat et souris associés*.

Au niveau du sens, l'allusion est évidente dans le poème du *Roi-Visiteur*. L'inconnu veut « connaître l'assouvissement », « caresser le coin de son [à la jeune fille] lit » et se fait accueillir « tous les soirs, à vingt heures trente ». Alors que chez les frères Grimm, la grenouille ne veut qu'une place dans le cœur de la jeune princesse et veut littéralement dormir à ses côtés, l'inconnu, dans le poème, a des relations sexuelles avec la jeune fille : « Tu prenais mon oreiller et je t'aimais ». La même allusion peut être comprise avec le conte *Oustroupiatche*, où les fils que le lutin peut transformer en or sont représentés par le corps de la mère qu'il touche à sa guise.

Finalement, tous les personnages des contes qui reviennent dans les poèmes, qu'ils ressemblent à leur référent ou non, sont le résultat d'une allusion. L'étranger et les jeunes filles dans le poème *Les contes de nuit* sont une allusion au renard et aux oies dans le conte *Le Renard et les Oies*, au même titre que le voisin, dans *Le tisserand du soir*, est une allusion au lutin

Oustroupistache dans le conte du même nom. Bref, l'allusion prenant place dans la majorité des poèmes, les exemples sont quasi innombrables.

Finalement, mes poèmes en prose sont principalement basés sur la citation, l'allusion et certains aspects du pastiche et de la parodie.

Si l'intertextualité semble moderne, elle englobe pourtant d'anciennes et fondamentales pratiques d'écriture. Les œuvres littéraires sont construites autour de codes et de traditions établis par des réalisations précédentes. La lecture nous plonge dans un univers de relations textuelles et l'interprétation que nous tirons de cette lecture n'existe qu'entre le texte principal et les autres textes auxquels il se rapporte.

Partie III : Un parcours raconté

I. Qu'est-ce qu'un conte?

Les contes sont souvent associés aux récits magiques et enfantins mettant en scène des princesses qui trouvent finalement leur prince charmant. Néanmoins, tout conte n'est pas lié au monde merveilleux. *Le Dictionnaire du littéraire* caractérise notamment le conte comme « racont[ant] des événements imaginaires, voire merveilleux³⁷ ». Cette définition s'applique bien à l'œuvre de Guy de Maupassant, entre autres, qui a écrit des contes et des nouvelles. Dans *Les épingles*, il traite de l'infidélité d'un couple et de la ruse que deux femmes ont su jouer à leur amant. Son univers est tout le contraire de celui dans lequel les personnages « ont beaucoup d'enfants et vivent heureux jusqu'à la fin des temps ».

D'ailleurs, il faut savoir distinguer le terme « conte » avec celui de « conte de fées », qui est défini, selon *Le Petit Robert*, comme un « récit merveilleux où interviennent les fées ». Dans son introduction à *Fairy Tale Romance*, James McGlathery examine ce terme qui a d'abord été proposé par Madame d'Aulnoy à la fin du XVII^e siècle. Il faut dire qu'il reflète bien l'œuvre de Madame D'Aulnoy, puisqu'elle traite surtout de rois et de fées marraines. Néanmoins, selon McGlathery, le terme, qui est aujourd'hui trop souvent employé pour nommer les contes enfantins, est bien mal choisi dans la mesure où il ne semble qu'englober quelques histoires, dont *Cendrillon* et *Blanche-Neige*, où la magie et les fées jouent un rôle important³⁸. Pourtant, plusieurs contes, sinon la majorité d'entre eux, ne contiennent aucune fée : *Le Petit Chaperon rouge*, *Les musiciens de la fanfare de Brême* et *Jeannot et Margot*, pour n'en nommer que trois, racontent un épisode de la vie de gens typiques, « ordinaires ». Bien qu'ils comptent tout de même des situations hors du commun – animaux parlants et sorcières cannibales – ces contes ne

³⁷ Jean-Jacques Vincensini, « Conte », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 112.

³⁸ James M. McGlathery, *Fairy Tale Romance: The Grimms, Basile, and Perrault*, Illinois, University of Illinois Press, 1991, p. 2.

parlent ni d'amour, ni de fée marraine, ni de princesses. Pourtant, l'amour, la magie et la vie royale sont des thèmes qui semblent rester attachés aux contes.

Dans la *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim étudie l'importance du conte de fées et ce qu'il nomme « les difficultés fondamentales de l'homme ». En donnant l'exemple de nombreux contes de fées qui commencent avec la mort d'un parent, il écrit en effet que les contes ont « pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis³⁹ ». Les détails et les descriptions qui seraient inutiles sont laissés de côté et l'intrigue reste simple. Toutefois, comme dans la réalité, le mal est aussi répandu que le bien et « c'est ce dualisme qui pose le problème moral; l'homme doit lutter pour le résoudre⁴⁰ ».

Bref, les premiers contes ciblaient une population adulte et « la plus grande partie des contes populaires s'adresse à un public adulte et non pas enfantin⁴¹ ». Marc Soriano réfléchit à cette question dans son ouvrage *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*. Il se demande en fait pourquoi Perrault, en parlant de « contes de vieilles », de « gouvernantes » et de « mies » semble oublier le fait que la majorité des contes s'adresse à un répertoire adulte. René-Lucien Rousseau ajoute même, en donnant comme exemple les contes des *Mille et Une Nuits* où il est questions de fantastique et d'érotisme, que « les contes réputés pour distraire les enfants [...] appartiennent à un fonds universel où ont puisé leur inspiration des auteurs dont les ouvrages non seulement ne sont pas destinés aux enfants, mais encore seraient parfaitement déplacés entre leurs mains⁴² ».

³⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses », 1976, p. 19.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴¹ Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977, p. 96.

⁴² René-Lucien Rousseau, *L'envers des contes : Valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées*, St-Jean-de-Braye, Dangles, coll. « Horizons ésotériques », 1988, p. 25.

Bien qu'il soit difficile de déterminer quels contes furent d'abord créés, principalement en raison de l'absence de documents, on croit tout de même que les premiers contes parlaient de rituels, de coutumes et de croyances. Dans son ouvrage *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, Jack Zipes explique que ces premiers contes avaient une grande importance pour tous: « They instructed, amused, warned, initiated, and enlightened. They opened windows to imaginative worlds inside that needed concrete expression outside in reality⁴³ ». Ainsi, pour les gens qui pratiquaient ce genre, que ce soit en racontant ou en écoutant, les contes étaient plus que de simples récits : des histoires essentielles à leur humanité, d'indispensables guides d'éducation et conseillers de la vie même. En effet, « si le conte aujourd'hui est apparemment réduit au statut de texte de divertissement confiné aux premières époques de la vie de l'être humain – enfance et adolescence –, il n'en a pas toujours été ainsi : le conte, à travers la mise en œuvre de ces péripéties, se révèle être, à l'analyse, une histoire et une “expérience” particulièrement importantes pour le destinataire⁴⁴ ».

Ces premiers contes oraux se sont vite frayé un chemin dans la vie européenne des adultes de tous les milieux, transformés d'une culture à l'autre et adaptés selon les goûts et les modes de vie. Ils se répétaient dans leurs motifs : problèmes récurrents quotidiens, événements de la vie. En constatant que les enfants participaient avec intérêt et plaisir aux rencontres dans lesquelles les contes étaient récités, les auteurs français se remirent à écrire « for the benefit of well-raised children⁴⁵ », puisque les contes pour enfants ont d'abord été composés avec un but précis : « socializing children to meet definite normative expectations at home and in the public

⁴³ Jack Zipes, *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York, Routledge, 1999, p. 2.

⁴⁴ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1978, p. 10.

⁴⁵ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Act of Subversion*, Londres, Heinemann, 1983, p. 9.

sphere⁴⁶ ». Bien qu'ils soient un genre à part, les contes pour enfants reprennent et préservent l'importance du milieu d'apprentissage et d'éducation des contes folkloriques pour tous.

C'est surtout avec *Les Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault, en 1697, que nous connaissons les contes sous forme littéraire. En fixant la littérature orale sur papier, Perrault commence, mais termine aussi quelque chose d'important : les contes sont fixés et racontés par une nouvelle voix – ou voie –, celle du livre, qui se substitue aux contes oraux. Les gens n'inventent plus autant, selon Lilyane Mourey, parce qu' « avec le conte oral, l'imagination peut toujours s'exercer : elle prend le pouvoir. Raconter c'est sans cesse inventer, c'est la voie de la (ré)création⁴⁷ ». Le conte est formulé dans le dialecte du pays et « la voix, le ton de l'expression, la respiration, les mimiques mêmes du conteur ponctuent le récit⁴⁸ ». Bien que les contes écrits soient souvent racontés par la voix d'un parent, ou d'une nourrice, les mots restent figés à travers le temps, et le conteur ne peut plus aussi facilement y ajouter sa touche personnelle :

Le récit apporte un apaisement, une solution, il répond à des angoisses, il reflète des problèmes, exprime et assouvit un certain nombre de fantasmes. Mais à partir du moment où des écrivains se sont emparés de certains contes de la littérature orale, pour les « fixer » d'une manière subjective et définitive [...], nous nous trouvons devant une écriture, un texte, un auteur, un homme, une société, une politique⁴⁹.

Puisque les contes sont présents depuis plusieurs centaines d'années, il est difficile de définir l'intention principale de leur narrateur. Cependant, d'après Zipes, il importe peu de déterminer si le conte est sexiste, conservateur ou progressif. En fait, « it is the celebration of wonder that accounts for its major appeal. [...] We do not want to name God, gods, goddesses, or fairies, who will forever remain mysterious and omnipotent. We do not want to form craven

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes, op.cit.*, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

images⁵⁰ ». Ce merveilleux auquel fait appel Zipes est directement en lien avec le processus d'initiation qu'on verra plus loin, puisque ce que le lecteur ou l'auditeur veut réellement est de garder éveillé le sens du merveilleux et de nourrir l'espoir « that [they] can seize possibilities and opportunities to transform [them]selves and [their] worlds⁵¹ ».

II. Les contes des frères Grimm

Par l'écriture des *Kinder und Hausmärchen*, les frères Grimm ont voulu préserver la tradition orale et créer un ouvrage aussi complet que possible de tous les contes germaniques. Ils destinaient leurs contes à tous et le titre de leur recueil représente toujours cette réalité existante des contes qui ne sont pas que réservés aux enfants : *Kinder und Hausmärchen*, qui peut être traduit par *Contes de l'enfance et du foyer*. Ils ne voulaient que recueillir et partager, mais « dès la publication de leur premier recueil, sous la pression des parents, les Grimm prirent fortement conscience de la richesse et de l'efficacité des contes sur le plan pédagogique⁵² ». En effet, la majorité des contes met en scène un jeune homme ou une jeune femme qui apprend de ses erreurs ou de celles des autres. L'éducation de l'enfant serait donc plus facile avec la littérature des frères Grimm. André Favat, dans son ouvrage *Child and Tale : The Origins of Interest*, évoque une étude menée par Piaget selon laquelle le jeune enfant accepte les punitions infligées par les parents par restriction, par relation unilatérale : il sait qu'il est inférieur à ses parents et ne voit son erreur que de manière objective. Puis, l'enfant développe tranquillement une autre vision des choses maintenant basée sur un respect mutuel. Si les parents affirment que la

⁵⁰ Jack Zipes, *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, *op.cit.*, p. 6.

⁵¹ *Ibid.*, p. 7.

⁵² Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, *op.cit.*, p. 42.

littérature des frères Grimm, notamment, aide à l'éducation des enfants, c'est surtout grâce aux thèmes et aux relations entre les personnages des contes :

With a growing understanding of the role of motives in their own and others' actions, children come to the basis of morality, and begin to view moral action as an autonomous good, essential to the functioning of any group of people. With this understanding, rules become rational rather than arbitrary, wrong-doing is judged by motivational as well as objective criteria, and justice is seen in terms of equality and equity⁵³.

André Favat ajoute que dans les contes, le lecteur, ou l'auditeur, dans le cas de l'enfant, trouve justifiée qu'une punition soit infligée au transgresseur afin qu'il constate ses méfaits. Cette punition est plus difficile à comprendre pour les enfants, puisqu'elle leur semble souvent abstraite. Dans *Cendrillon*, par exemple, les belles-sœurs de Cendrillon se font piquer les yeux par des colombes et deviennent aveugles, « punies de leur méchanceté et de leur fausseté » (*CG I*, 146). En même temps, « some of the most memorable punishments in fairy tales [...] do correspond to the young child's notion of just punishment⁵⁴ ».

Comme il a été vu ci-dessus, les « difficultés fondamentales de l'homme » jouent un rôle crucial dans les contes de fées, bien qu'elles soient supprimées de la plupart des livres modernes pour enfants. C'est grâce à ces difficultés que « l'enfant imagine qu'il partage toutes les souffrances du héros [...] et qu'il triomphe avec lui au moment où la vertu l'emporte sur le mal. L'enfant accomplit tout seul cette identification, et les luttes intérieures et extérieures du héros impriment en lui le sens moral⁵⁵ ».

Néanmoins, certains contes, comme nous l'annonce le titre du recueil, donnent l'impression qu'ils tentent de faire passer un message aux adultes. Il en est de même pour le conte *Le vieux grand-père et son petit-fils* qui donne une leçon aux adultes par l'entremise d'un

⁵³ André Favat, *Child and Tale : The Origins of Interest*, Illinois, National Council of Teachers of English, 1977, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 20.

enfant. En fait, quand l'enfant se rend compte de la maltraitance que font subir ses parents à son grand-père en l'obligeant à manger pauvrement derrière le poêle dans une assiette de bois, il décide de bâtir une mangeoire pour nourrir ses propres parents lorsqu'ils seront vieux. Or, ce sont par les paroles et les gestes de l'enfant que les parents comprennent un message d'amour important, une leçon de la vie : « [ils] échangèrent un long regard, puis commencèrent à pleurer. Ils firent revenir le vieux grand-père à leur table et mangèrent toujours avec lui depuis lors, sans le gronder jamais » (*CG I*, 454).

Les personnages diffèrent d'un conte à l'autre et il est souvent question d'animaux parlants qui, comme mentionné, ont des traits de caractère propres aux humains : le loup se conduit en homme rusé, le chat trahit son amie la souris et l'âne se plaint de son existence éreintante. Selon Georges Jean, dans son étude sur *Le pouvoir des contes*, ces animaux « incarnent l'animalité qui reste en nous [et] l'un des aspects "merveilleux" des contes en général, et des contes d'animaux en particulier, réside dans cette possibilité d'être secrètement le renard, ou le loup, tout en le niant⁵⁶ ». Pour sa part, Nelly Stéphane, estime que les animaux qui parlent sont, pour la plupart, « des hommes ensorcelés [...] [qui] finissent par retrouver leur figure première⁵⁷ » ; c'est ce qu'elle appelle la « métamorphose-refuge », où la métamorphose sert à dissimuler un être en le transformant en animal. Il faut cependant noter que certains contes présentent des animaux qui n'ont jamais été humains et qui n'ont donc pas besoin de retrouver leur figure originale, comme dans *Le loup et les sept chevreaux* ou encore *Le loup et l'homme*. Toutefois, dans *Le Roi-Grenouille ou Henri-le-Ferré*, la grenouille ne veut que retrouver son corps de prince charmant et supplie la petite princesse de la prendre auprès d'elle. Bien que dans la partie création, le poème lié à ce conte ne présente aucun animal parlant, l'idée

⁵⁶ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, *op.cit.*, p. 82.

⁵⁷ Nelly Stéphane, « La métamorphose », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p. 89.

d'ensorcellement est reprise chez les personnages qui sont originellement, chez les frères Grimm, des animaux. Dans *Le Roi-visiteur*, le personnage de l'inconnu est énigmatique dans le sens où il arrive à l'improviste pour « connaître l'assouvissement » et semble véritablement avoir été ensorcelé. On peut même parler de « métamorphose-refuge » : il se réfugie chez la jeune femme et semble vouloir échapper à quelque chose. Nelly Stéphane ajoute que les animaux représentent aussi « le témoignage d'un effort de libération qui n'a pas pleinement abouti [...], un état de semi-conscience, exprimant ce que l'homme ressent confusément sans trouver les images ou les mots pour le dire de façon plus claire⁵⁸ ».

Dans *Chat et souris associés*, il n'est pas question de métamorphose physique, mais le chat ne peut contrôler son envie de désobéir et de trahir son ami, et baigne donc dans un état de semi-conscience. *Un dernier verre* représente aussi cet état : la mère, incapable de faire le deuil de son enfant mort et d'en discuter avec son conjoint, déterre le cadavre et le mange, jour après jour.

Les personnages font face à toutes sortes de péripéties et, s'ils ne sont pas ensorcelés, doivent avoir recours au merveilleux pour se sortir de leurs problèmes. Le merveilleux est compris ici comme tout « “ce” qui se produit et qu'on ne peut expliquer “de façon naturelle” [...] [et] tout y est, certes, rendu possible et des phénomènes aussi surprenants que les métamorphoses, l'invisibilité, la traversée des murs, les objets qui se déplacent, les tapis qui volent, les merveilles qui s'ouvrent, l'ubiquité, ne sont jamais expliqués et n'ont pas à l'être⁵⁹ ». Si le lecteur essaie d'apporter à ces contes la logique que nous appliquons au quotidien, les histoires se trouvent réduites au ridicule. À ce sujet, Anne Wilson croit que le lecteur ne cherche pas cette logique : « All the arts must be comprehensible at some superficial level in order to

⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, *op.cit.*, p. 54-55.

have success. Our intellect desires the satisfaction of perceiving some kind of logic, and it will be satisfied with the perception of one which is no more than tenuous, provided that it is sufficient to “explain” a deep satisfaction experienced at other levels of the mind⁶⁰ ».

Puisque le volet création tente de rompre avec l’univers enfantin des contes, le merveilleux est absent et les personnages se trouvent souvent dans l’impossibilité de résoudre leurs conflits. En effet, l’histoire du poème s’arrête souvent bien avant celle du conte, où il faut avoir recours à la magie pour rétablir l’ordre des choses. Dans le merveilleux des contes, « l’exigence de rationalité [est] totalement occultée [...] [et] le principe de contradiction est annulé⁶¹ ». Blanche-Neige qui mange une pomme empoisonnée et tombe dans un profond sommeil ne sera guérie et réveillée que par la présence d’un prince. Or, dans *Rouge sur neige*, la jeune femme reste morte sur le plancher de bois. Le prince serait inutile à l’action du poème : il ne pourrait redonner vie à la jeune fille parce que l’intrusion du merveilleux serait insensée. Chez les frères Grimm, cependant, cette magie est nécessaire et « the hearer, or reader, must accept the magic at face value lest the primary and immediate delight in fantasy be lost [...]. Just as the characters do not reflect on, or even notice, the wondrousness of their adventures, the listener or reader must not do so either⁶² ».

Dans *L’argent du ciel*, la pauvre fillette nue qui tremble de froid est sauvée de la mort par une pluie d’argent qui tombe du ciel alors que le couple dans *Le début d’une nouvelle époque* imagine cette pluie d’argent, mais doit recourir à la mort pour oublier sa pauvreté. Enfin, la jeune servante dans *La vieille dans la forêt* est sauvée par une colombe qui lui fournit de la nourriture et des vêtements. Dans le poème *Votre histoire*, le « je » énonciateur invente l’histoire

⁶⁰ Anne Wilson, *Traditional Romance and Tale*, Norwich, Rowman & Littlefield, 1976, p. 5.

⁶¹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op.cit., p. 55.

⁶² James M. McGlathery, *Fairy Tale Romance: The Grimms, Basile, and Perrault*, op.cit., p. 3-4.

merveilleuse de la colombe pour se délivrer du lourd fardeau de raconter l'accident à l'enfant. Or, il constate que le merveilleux ne peut lui servir d'aide et il n'a plus d'autre choix que de dire la vérité. Bref, sans le merveilleux pour surmonter leurs difficultés et vaincre leurs obstacles, les personnages des contes des frères Grimm seraient livrés à la « vraie » réalité et, pour la plupart, à la mort, comme c'est le cas dans les poèmes. Justement, dans *Les contes de Grimm, lecture psychanalytique*, Marc Girard estime que dans les contes, « les forces de la mort s'opposent aux forces de la vie⁶³ », alors que dans notre réalité quotidienne, la mort est la plus puissante. Jack Zipes écrit également que « rarely do wonder tales end unhappily. They triumph over death⁶⁴ ».

III. Littérature initiatique

Dans *À travers les contes de Grimm*, Nadine Decourt remarque que le lecteur ne pourrait se représenter l'ensemble du travail effectué par les frères Grimm en ne lisant que quelques contes. Leurs contes diffèrent trop en longueur, en personnages et en thèmes. Decourt propose une répartition des contes : contes d'animaux, contes proprement dits (qui englobent les contes merveilleux, les contes religieux, les contes romanesques et les contes d'ogres stupides), les contes facétieux, les contes à formules et les contes qu'elle nomme comme étant non classés⁶⁵. D'ailleurs, puisqu'aucun conte des frères Grimm ne ressemble à un autre, le travail de création propose un recueil dans lequel les poèmes semblent indépendants les uns des autres. Si la majorité des poèmes est liée aux « contes proprement dits », certains poèmes, comme *Un dernier verre*, *Plus forte que tout* et *Par un simple « ok »*, proviennent des contes d'animaux, alors que *Sans mot* est lié au conte facétieux *Un valet de valeur*.

⁶³ Marc Girard, *Les contes de Grimm, lecture psychanalytique*, Paris, Imago, 1990, p. 126.

⁶⁴ Jack Zipes, *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, *op.cit.*, p. 4.

⁶⁵ Nadine Decourt, « À travers les contes de Grimm », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p. 76.

Delcourt poursuit son article en amenant le lecteur vers un terrain important : celui de ce qu'elle nomme les « véritables » contes, ceux où les héros sont à la recherche d'un objet « dont la conquête [...] apaise nos angoisses et comble nos désirs les plus intimes, tout en scellant un genre littéraire en sa promesse (il était une fois) et sa clôture (ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants)⁶⁶ ». Jack Zipes dit en effet que « the tale begins with “once upon a time” or “once there was” and never really ends when it ends. The ending is actually the true beginning⁶⁷ ».

Ces contes à valeur initiatique sont très présents dans le recueil des Grimm. Simone Vierende dit en effet que « les textes qui reflètent sans doute le mieux [...] les anciennes initiations, et sont par conséquent susceptibles de porter en eux une “charge” d'images initiatiques authentiques, sont évidemment les contes⁶⁸ ». Mircea Eliade, quant à lui, affirme que « quelque position qu'on prenne dans [une] discussion sur l'origine et la signification des contes de fées, il est indéniable que les épreuves et les aventures des héros et des héroïnes sont presque toujours traduisibles en termes initiatiques⁶⁹ ».

Par conséquent, prenons quelques exemples des contes les plus connus, d'abord celui du conte *Le roi-Grenouille ou Henri-le-Ferré*, le premier de la collection. La jeune fille n'est qu'une enfant, cadette, dit-on, aux « petites mains » (*CG I*, 11) qui mange dans « une petite assiette d'or » (*CG I*, 12), qui boit dans un « petit gobelet » (*CG I*, 12) et qui dort dans « un petit lit de soie » (*CG I*, 14). Elle passe ses après-midi avec sa boule d'or qu'elle « jet[te] en l'air et rattrap[e] dans ses mains; et ce jeu-là [est] celui qu'elle aim[e] le plus » (*CG I*, 11). Quand sa boule d'or tombe dans les profondeurs de la fontaine, elle se met à « pleurer et à pleurer toujours plus fort et sans pouvoir se consoler » (*CG I*, 11), comme le ferait une fillette, et en « revoyant

⁶⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁷ Jack Zipes, *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, *op.cit.*, p. 4.

⁶⁸ Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 2000, p. 129.

⁶⁹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959, p. 266-267.

son beau jouet, [...] s'en [va] en sautillant » (*CG I*, 12). Cependant, il est étrange de constater qu'après avoir refusé de dormir aux côtés de la grenouille, la princesse lance cette dernière sur le mur et devient soudainement une femme : « Ce qui retomba ne fut pas une grenouille, non! C'était un prince aux beaux yeux pleins de tendresse, que son père lui donna comme compagnon charmant et comme époux. [...] Il lui dit que le lendemain ils iraient ensemble dans son royaume » (*CG I*, 14).

Bruno Bettelheim explique la signification de cette maturité accélérée chez la fillette. En claquant d'abord la porte au nez de la grenouille, la fillette refuse d'affronter la réalité, mais son père le roi insiste pour qu'elle tienne sa promesse. « Ce qui n'était qu'un jeu au début devient très sérieux : en respectant l'engagement qu'elle a pris, la princesse est contrainte de mûrir⁷⁰. » Elle apprend à exprimer ses émotions et désobéit même à son père en refusant de dormir avec la grenouille. C'est ainsi qu'elle « affirme son indépendance [...]. Elle devient elle-même et la grenouille en fait autant : elle se transforme en prince⁷¹ ».

Cette grenouille doit aussi grandir et atteindre un certain niveau de maturité avant de se transformer en prince. Elle agit d'abord comme un enfant qui veut se faire « accept[er] comme compagnon de jeux et camarade » (*CG I*, 12). Le conte montre exactement l'initiation d' « un garçon, [d'] une fille quelconque, obligé de se plier aux injonctions bizarres qui lui sont faites par un animal [...]. Chacune de ces obligations a quelque chose d'impossible, d'absurde ou de répugnant⁷² ». La jeune fille est dégoûtée par les demandes de la grenouille, demandes qui sont enfantines. Selon Bettelheim, « il vient un moment où la mère doit “jeter” son enfant à bas de son lit. Cette pénible expérience est inévitable si l'enfant veut acquérir son indépendance. Dès

⁷⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 354.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Nelly Stéphane, « La métamorphose », *Europe*, *loc.cit.*, p. 92.

qu'il a été forcé de renoncer à cette symbiose, l'enfant peut commencer à devenir lui-même, comme la grenouille qui a pu rompre les liens de son existence immature dès le moment où la princesse l'a chassée de son lit⁷³ ».

Le Petit Chaperon Rouge présente aussi la maturité d'une fillette. Les frères Grimm offrent deux versions de ce conte, qui montrent que l'héroïne apprend de ses erreurs et se transforme. Si, chez Perrault, le loup avale la fillette et reste impuni, les frères Grimm mettent en scène un adjutant, le chasseur, qui permettra l'initiation. De plus, cette version du *Petit Chaperon Rouge* offre un développement « tout à fait conforme à celui de l'ensemble des contes merveilleux, avec la récompense des bons, la punition des méchants et un dénouement heureux tel qu'il est souhaité par le public⁷⁴ ». Bien que les lecteurs de Perrault puissent tirer une leçon du conte, le personnage principal ne subit aucune initiation qui lui permettrait de comprendre, de s'améliorer et de ne pas refaire les mêmes erreurs lors de ses prochaines promenades dans la forêt.

Au début du conte, l'innocence de l' « adorable petite fillette » (*CG I*, 160) est évidente. Elle rencontre le loup et ignore qu'il est une méchante bête. Un enfant est tôt averti de ne pas adresser la parole aux étrangers, mais la fillette du conte « n'[a] pas peur » (*CG I*, 160) et fournit même à l'animal les coordonnées détaillées pour se rendre chez sa grand-mère : « Plus loin dans la forêt, à un quart d'heure d'ici; c'est sous les trois grands chênes, et juste en dessous, il y a des noisetiers » (*CG I*, 161). De plus, elle désobéit à sa mère qui lui avait demandé d'être sage en route et de se rendre directement chez sa grand-mère sans flâner. Elle suit plutôt le conseil du loup et « quitt[e] le chemin pour entrer dans le sous-bois et cueillir des fleurs » (*CG I*, 161).

⁷³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 355.

⁷⁴ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, *op.cit.*, p. 54-55.

À son arrivée tardive chez la grand-mère, la fillette commence à se transformer, à mûrir. Son attitude interrogative face à l'air étrange de sa grand-mère est, pour Bettelheim, un signe de maturité : « Jeannot et Margot ne se posent pas de questions sur la maison de pain d'épice, ni sur les desseins de la sorcière. Le Petit Chaperon Rouge aime faire des découvertes [...], essaie de comprendre : elle questionne sa grand-mère sur ses grandes oreilles, remarque ses grands yeux, s'interroge sur ses grandes mains, sur l'horrible bouche⁷⁵ ». Elle ne peut ajouter quoi que ce soit, puisqu'elle est avalée aussitôt. Par contre, lorsque le chasseur la délivre du ventre du loup, elle ne semble plus aussi naïve qu'avant. Elle renaît sous un nouveau jour, et le résultat de sa quête initiatique est présent. Simone Vierne affirme que l'initiation est justement cela, le « commencement d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection. Et, comme la graine, il doit d'abord mourir pour renaître⁷⁶ ». Quand Le Petit Chaperon Rouge « renaît », elle comprend immédiatement que le loup est méchant et qu'il se réveillera bientôt. Malgré la présence des adultes, la fillette est celle qui prend l'initiative de tuer le loup : elle « cour[t] chercher de grosses pierres qu'ils fourr[ent] dans le ventre du loup; et quand il se réveill[e] et v[eut] bondir, les pierres p[è]s[ent] si lourd qu'il s'affal[e] et rest[e] mort sur le coup » (CG I, 163).

À la fin du conte, Le Petit Chaperon Rouge soliloque, ayant finalement compris le danger qu'elle aurait pu courir : « Jamais plus de ta vie tu ne quitteras le chemin pour courir dans les bois, quand ta mère te l'a défendu » (CG I, 163). Selon Bettelheim, le conte montre aux enfants que « seules les expériences qui nous dépassent éveillent en nous des sentiments correspondants auxquels nous ne pouvons faire face. Une fois que nous sommes parvenus à maîtriser ces

⁷⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 220.

⁷⁶ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op.cit., p. 7-8.

derniers, le loup ne nous fait plus peur⁷⁷ ». L'enfant passe donc à un autre niveau de maturité. Finalement, Le Petit Chaperon Rouge a « perdu son innocence enfantine en rencontrant les dangers qui existent en elle et dans le monde, et elle l'a échangée contre une sagesse que seul peut posséder celui qui “est né deux fois”; celui qui [...] est aussi devenu conscient que c'est sa propre nature qui l'a plongé dans cette crise⁷⁸».

Les frères Grimm présentent une variante du *Petit Chaperon Rouge*, un ajout au conte originel. On raconte qu'un peu plus tard, alors que la fillette apportait encore de la galette à sa grand-mère, un loup a essayé de la distraire, mais, ayant appris sa leçon, elle « s'en garda bien et continua à marcher tout droit » (*CG I*, 163), ce qui montre déjà un autre niveau de maturité. Dès son arrivée, elle comprend le danger et dit à sa grand-mère : « Si je n'avais pas été sur la grand-route, il m'aurait dévorée! » (*CG I*, 163). Avec l'aide de sa grand-mère, elle noie le loup, « regagn[e] sa maison, et personne ne lui fit le moindre mal » (*CG I*, 164).). Zipes estime que le retour à la maison de la jeune fille est « a move forward as a whole person. She is a wo/man, self-aware, ready to integrate herself in society with awareness⁷⁹ ». Cet ajout à l'histoire principale montre donc au lecteur que l'initiation de la fillette a été rendue possible et qu'après avoir appris de ses erreurs, Le Petit Chaperon Rouge a plus d'assurance et n'est plus la même qu'au début du conte.

Or, Le Petit Chaperon Rouge n'est pas le seul personnage des frères Grimm qui gagne de la confiance. Si Cendrillon est l'incarnation de la défiance au début du conte, elle apprend la confiance par les expériences qui s'offrent à elle.

⁷⁷ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 230.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

⁷⁹ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*, op.cit., p. 30.

Contrairement au Petit Chaperon Rouge, Cendrillon est une jeune fille sage qui obéit à ses parents en « s'appliquant à rester pieuse et bonne » (*CG I*, 138). Elle est peut-être même trop sage : elle se laisse contrôler, se laisse diriger par les autres sans poser de questions. Les belles-sœurs se moquent même de Cendrillon et la bousculent dans la cuisine. En retour, on dit seulement que Cendrillon « dut travailler dur du matin jusqu'au soir, se lever tôt, tirer de l'eau, allumer le feu, faire la cuisine et la vaisselle, la lessive et tous les gros travaux » (*CG I*, 138). Elle est obligée de vivre dans la cendre et de se débarrasser de ses beaux vêtements. Elle ne parle pas de ses problèmes à son père, sûrement parce qu'elle croit que, comme « enfant du premier lit » (*CG I*, 138), elle mérite les punitions qui lui sont infligées. Elle se contente de se rendre à la tombe de sa mère « chaque jour trois fois, pleurant et priant sous le bel arbre » (*CG I*, 139). Lorsqu'elle supplie sa belle-mère de la laisser aller au bal, cette dernière lui donne des ordres presque impossibles à exécuter. Chaque fois, Cendrillon se sert de son intelligence pour parvenir à accomplir ses tâches, ce qui prouve déjà un certain niveau de maturité plus avancé que Le Petit Chaperon Rouge et la princesse dans *Le roi-Grenouille*. En fait, « la sagesse elle-même, et, par extension, toute connaissance sacrée et créatrice, sont conçues comme le fruit d'une initiation⁸⁰ ». Cendrillon est déjà, en quelque sorte, initiée, bien qu'il lui manque une certaine assurance.

Cependant, dès son arrivée au bal, elle commence à se transformer, à gagner plus de confiance en elle. Elle comprend qu'elle doit échapper au prince pour ne pas qu'il rencontre sa famille en grim pant « si prestement » (*CG I*, 143) entre les branches d'un arbre. Elle sait qu'elle doit garder le secret quant à sa présence au bal et sait aussi que pour y aller à nouveau, elle doit attendre que « ses parents et les deux sœurs altières [quittent] la maison » (*CG I*, 142), retourner

⁸⁰ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989, p. 278.

sous l'arbre et demander à ravoir la robe. Cendrillon est donc plus autonome et astucieuse que les deux autres fillettes étudiées. Elle ne pleure plus sur la tombe de sa mère et comprend qu'elle n'est plus seulement une pauvre jeune fille vouée à la soumission de sa belle-mère.

Finalement, comme dans presque tous les contes des frères Grimm, la bonne, Cendrillon, est récompensée par le mariage avec le prince, et les méchantes, les belles-sœurs, sont affreusement punies.

Les contes moins connus des frères Grimm, dont *Le fiancé brigand*, présentent aussi le processus du changement, de l'initiation chez les personnages. Au début du conte, la jeune fille est décrite comme quelqu'un d'angoissé qui ne fait pas confiance à son fiancé, qui « éprouv[e] comme une horreur dans le fond de son cœur » (*CG I*, 236) en pensant à lui et qui cherche des prétextes pour éviter de passer du temps en sa présence. Néanmoins, c'est par sa rencontre avec la vieille femme que la jeune fille du meunier se rend compte des vraies intentions de son fiancé criminel et gagne de la confiance : elle « enjamb[e] les corps serrés des dormeurs qui encombr[ent] la cave » (*CG I*, 238) et s'enfuit de la maison. Puis, l'action change soudainement : « Vint le jour que devaient se célébrer les noces, et le fiancé arriva » (*CG I*, 239). Un certain temps s'est donc écoulé entre la fuite de la jeune femme et le jour de ses noces. Puisque la jeune fille n'avoue connaître les secrets de son fiancé qu'à son mariage, il semble alors qu'elle ait continué de le fréquenter. L'histoire ne dit pas de quelle façon la jeune fille a pu vivre dans le silence tout ce temps, mais cela prouve assurément son courage et son audace. À la fin du conte, il est seulement indiqué que la jeune fille est débarrassée du fiancé qui « finit avec toute sa bande, jugé et condamné pour tous les crimes commis » (*CG I*, 240). Une nouvelle vie s'annonce donc à la jeune fille. Elle devra tout recommencer, trouver un autre fiancé et se marier.

Toutefois, l'initiation chez les frères Grimm n'a pas le même résultat que celle de mon projet de création, qui présente une poésie où les personnages sont livrés à la « vraie réalité » : la mort et l'abandon, la plupart du temps. Si les personnages des Grimm sont pauvres, ils sont vite récompensés par leurs bonnes actions et deviennent les plus riches. S'ils sont mauvais, ils sont punis sévèrement, souvent par la mort. Cependant, il a été établi que dans mes poèmes en prose, les personnages ne peuvent avoir recours au merveilleux et échappent rarement à leur destin. L'initiation n'a donc pas le même objectif que celui des contes. Mircea Eliade observe avec pertinence :

Depuis le temps, si difficile à préciser, où les contes de fées se sont constitués en tant que tels, les hommes, aussi bien les primitifs que les civilisés, les ont écoutés avec un plaisir jamais rassasié. C'est dire que les scénarios initiatiques – même camouflés, comme ils le sont dans les contes – sont l'expression d'un psychodrame qui répond à une nécessité profonde de l'être humain⁸¹.

La littérature initiatique peut être perçue, comme nous venons de le voir, par l'entremise d'un personnage et avoir un effet sur les personnages. Ils se font initier grâce à leurs expériences comme Le Petit Chaperon Rouge, ils sont déjà initiés comme Cendrillon, ou ils sont les maîtres de l'initiation comme la grenouille du Roi-Grenouille qui entraîne la princesse vers une métamorphose d'elle-même.

En outre, elle peut aussi passer par l'entremise des thèmes abordés et avoir un effet sur le lecteur. Elle « propose d'explorer l'inconnu et de sonder les mystères; il s'agit d'une littérature qui permet de défier la mort, le temps, les épreuves⁸² ». Il importe de rappeler que les poèmes créés en lien aux contes abordent des thèmes lourds tels que la mort, évidemment, mais aussi la souffrance, la misère et l'abandon des autres et de soi-même qui mène, dans certains cas, au

⁸¹ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op.cit., p. 267.

⁸² Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, no 49 (nov.2011), p. 45.

suicide des personnages. Un peu à l'exemple de Conan Doyle qui avait décidé de faire mourir Sherlock Holmes, je fais mourir certains personnages importants, voire primordiaux à l'action de la trame narrative. « Mettre à mort [de] tel[s] personnage[s], c'est supprimer un préposé au dépassement et à la réinvention personnelle, c'est-à-dire contribuer à l'institution d'un monde sans espoir⁸³ ». Si la mère dans *Un dernier verre* réussit à faire le deuil de la mort de son enfant, le père, dans *Petit ange sans rien*, ne se pardonne pas d'avoir tué sa fille. Son monde s'écroule et perd soudainement tout espoir.

Ces thèmes représentent « notre seule chance de réfléchir à des questions qui nous sembleront essentielles sur notre lit de mort, alors que l'immobilier, les automobiles, l'entretien ménager, les destinations de vacances, en somme l'ensemble des préoccupations contingentes qui mobilisent l'essentiel de notre pensée et de nos énergies conscientes, ne signifieront plus rien⁸⁴ ». En effet, la lecture des poèmes impose une réflexion sur la mort et les souffrances de la vie. Le couple du poème *Le début d'une nouvelle époque* qui n'envisage d'autres solutions que de se laisser mourir au froid, un soir d'hiver, force le lecteur à réfléchir à la question de la misère. Ce poème le laisse sous la réflexion que la vie est sans espoir, que notre condition ne peut s'améliorer. Par la mort du grand-père dans *Le grand-père et sa petite-fille*, on laisse croire que le décès n'est qu'une simple étape de la vie et que celle-ci ne s'arrête pas pour de bon. On meurt et quelqu'un, en même temps, naît, rie, s'amuse. L'histoire nous force à comprendre qu'un jour, comme le grand-père, nous partirons et la vie que nous aurons laissée ne cessera pas pour autant. Le temps finira par nous faire oublier des autres.

Certes, « le besoin [du lecteur] de s'introduire dans des univers "étrangers" et de suivre les péripéties d'une "histoire" semble consubstantiel à la condition humaine et, par conséquent,

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

irréductible. Il y a là [...] [un] désir de communier avec les “autres”, les “inconnus”, et de partager leurs drames et leurs espoirs, et besoin d’apprendre ce qui *a pu se passer*⁸⁵ ». Pour les personnages des poèmes, la vie quotidienne et toutes ses banalités n’existent pas. On est rarement confronté à un protagoniste qui se soucie de ses tâches ménagères ou du travail qui l’attend au bureau. Les personnages cessent de vivre, pour un moment, et pour l’instant d’une page, nous plongent vers un autre univers, celui où seules les questions fondamentales de la vie sont importantes.

Dans le conte *La jeune fille sans mains*, les frères Grimm présentent un personnage qui traverse un nombre considérable d’épreuves. La fille du meunier se fait d’abord menacer par le diable qui l’empêche de se laver, et doit ensuite se faire couper les mains par son père. En route, « la faim la tortur[e], car elle [a] cheminé toute la longue journée sans avaler la moindre bouchée » (*CG I*, 186). Alors que sa vie semble prendre un tournant plus heureux, on mentionne que « le diable [est] toujours aux aguets pour essayer de [lui] nuire » (*CG I*, 187), en substituant les lettres du messenger, d’abord en faisant croire aux parents de la reine qu’elle a mis au monde un monstre, puis en faisant croire à la reine-mère que la reine devait être tuée. Au moment où elle fait la rencontre de « [l’]ange envoyé de Dieu pour prendre soin d[’]elle et de [son] enfant » (*CG I*, 189), la reine termine son initiation. Elle revoit son époux qui a aussi dû traverser des épreuves, dont les fausses nouvelles de la mort qui lui sont parvenues, et la longue quête de sept ans pour retrouver sa femme et son enfant. Ensemble, ils « célèbr[ent] leurs noces une nouvelle fois, et ils v[ivent] heureux jusqu’à la fin bénie de leur pieuse existence » (*CG I*, 191).

L’enfant qui lit ou écoute ce conte peut donc comprendre qu’il ne faut jamais abandonner ni perdre espoir. Surtout, il comprend que si le mal, représenté dans le conte par la mutilation et

⁸⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983, p. 231.

la soumission, nous atteint à l'extérieur, il ne devrait pas nous détruire à l'intérieur. La reine est « "inaccessible", elle est inaltérable; rien ne peut la souiller; le mal ne peut pas l'atteindre dans son être essentiel. [...] Elle est parfaitement pure [...]. C'est cela la donnée fondamentale⁸⁶ ». L'initiation se fait donc fondamentalement au niveau des personnages qui sont transformés. L'ange est le maître de l'initiation et il conduit la reine à être encore meilleure.

Dans *Petit ange sans rien*, le poème en lien avec le conte, l'initiation passe par le lecteur et se fait plutôt au niveau des thèmes. Le père vit dans le passé et ne sait plus comment aimer sa fille qui n'est plus un enfant, mais qu'il surnomme toujours « petit ange ». Il veut l'amener au parc « comme autrefois, avec les enfants du voisin », et veut la « pousser sur les balançoires ». Il veut la serrer dans ses bras, mais ne le fait pas parce qu'il sent qu'« il [est] trop tard pour ces choses ». Il lui coupe les mains pour qu'elle soit « plus petite » et finalement, la tue parce qu'il a « fallu » qu'il le fasse. Évidemment, il aurait pu « faire [s]es valises, [l]'envoyer loin, sans mains, le bébé [représenté ici par l'innocence] attaché dans le dos ». Il voudrait la laisser partir alors qu'il l'imagine encore enfant et ne plus la revoir afin que l'image de l'enfant soit la dernière qu'il garde d'elle. Il veut se dire, finalement, qu'elle a toujours été un enfant et mourra ainsi également. Toutefois, la décision de la laisser partir est « trop facile ». Elle est « trop risqué[e] », aussi, parce qu'il pourrait un jour croiser sa fille devenue adulte, « revoir [s]es yeux humides ». C'est donc en la tuant qu'il est certain d'immortaliser la fillette en elle. Cette petite fille, qui avait grandi, à l'amertume de son père, aurait pu être ce maître de l'initiation. Elle aurait pu enseigner bien des choses à son père. Néanmoins, en tuant sa fille, le père tue aussi tout espoir de changement, d'acceptation. L'initiation se fait donc au niveau du lecteur qui est involontairement confronté à des questions par rapport au temps et à la mort. Comme dans *Petit poisson*, le lecteur

⁸⁶ Bruno Bérard et Jean Borella, *Métaphysique des contes de fées*, Paris, L'Harmattan, coll. « Métaphysique au quotidien », 2011, p. 92.

fait face à la question de l'enfant qui grandit vite, au dégoût de parents, et de la vie qui réduit « l'espérance de vie d'un enfant ».

À la fin de *Petit ange sans rien*, le père se rend compte de son geste et s'ennuie de sa fille. Il serait prêt à l'écouter et accepte maintenant qu'elle ait pu avoir des « désirs, [d]es amours », donc qu'elle ait été une jeune femme. Or, il est trop tard. L'initiation pourrait se faire au niveau du personnage qui, après avoir éduqué sa fille et avoir souffert en la voyant grandir, constate trop tard qu'il a mal agi. Il devient *autre*, ne voit plus la vie comme il la voyait au départ. Il vivait dans le rêve, dans les souvenirs et dans l'espoir, alors qu'il doit maintenant faire face au présent, à la dure réalité. Au début, il aurait rêvé de prononcer le nom de sa fille « tout doucement, dans [s]on oreille, comme [il] l'avai[t] si souvent fait le jour de [s]a naissance ». Il n'avait « peur de rien ». À la fin, toutefois, il est effrayé d'entendre ce même nom prononcé par sa propre voix.

Prenons un autre exemple. Le conte *La boule de cristal* des frères Grimm raconte l'histoire d'un jeune homme qui, pour redonner la jeunesse à la princesse, doit tuer un « auroch indomptable » (*CG II*, 466). Cette épreuve est dangereuse et « déjà vingt-trois jeunes hommes y [ont] trouvé une triste mort » (*CG II*, 464). La princesse avoue que cela lui ferait de la peine de le voir affronter « de si grands périls » (*CG II*, 465). « Après une lutte prolongée » (*CG II*, 466) contre la bête qui « souffl[e] bruyamment » (*CG II*, 466) et « beugl[e] férocement » (*CG II*, 466), le jeune homme devient « le roi du château du soleil d'or, ce qui [lui] permet, en outre, de rendre à [s]es frères leur véritable aspect humain » (*CG II*, 466-467) et d'épouser la princesse. Décidément, il a dû traverser plusieurs épreuves et même risquer la mort pour recevoir toutes ces récompenses. Le lecteur du conte comprend, comme pour la majorité des contes, que la vie n'est pas facile, qu'elle lui lance des épreuves à affronter et que pour les surmonter, il ne faut pas manquer de bravoure. Le conte présente la vie comme étant conforme à la justice : le jeune

homme, qui a « un cœur qui ignor[e] la peur » (*CG II*, 464) souffre des défiances que sa mère a à son égard et à celui de ses frères. Lorsqu'il accepte de rendre un périlleux service à la princesse et en sort vaincu, il est grandement récompensé et est « au comble du bonheur » (*CG II*, 467).

Dans le poème qui lui fait référence, *Un oubli de cristal*, le père est celui qui doit traverser des épreuves. Il souffre de l'absence de son fils qui représente, pour lui, « [s]on [propre] visage si doux, si jeune ». Il voit, en son fils, sa propre personne, comme s'il vivait à la fois jeune et vieux. Il « constat[e] la peine » de ne plus l'avoir à ses côtés et « les larmes [lui] égratign[ent] les joues ». Il décide finalement de « [s]'abandonner » en partant à la recherche de son fils. « Après tant de jours pénibles », ils se retrouvent finalement. Le père constate que son fils n'est plus un enfant : « Toi au visage cendreau et ridé, aux yeux chassieux ». Il l'aime inconditionnellement, mais préfère le regarder avec les « yeux de l'oubli », qui se souviennent du petit garçon qu'il était.

Puisque l'absence du merveilleux est primordiale aux poèmes, il serait insensé que le père ait aussi à affronter un « auroch indomptable » (*CG II*, 466) et à lui « per[cer] le corps de son épée et le couch[er] mort sur le sol » (*CG II*, 466). Il traverse néanmoins d'autres types d'épreuves, des épreuves de « l'homme moderne » :

On [...] reconnaît [les éléments initiatiques] dans certains types d'épreuves *réelles* qu'il [l'homme] affronte, dans les crises spirituelles, la solitude et le désespoir que tout être humain doit traverser pour accéder à une existence responsable, authentique et créatrice. Même si le caractère initiatique des épreuves n'est plus compris comme tel, il n'en est pas moins vrai que l'homme ne devient lui-même qu'après avoir résolu une série de situations désespérément difficiles [...]. Dans le cas de l'homme moderne, l'« initiation » n'exerce plus de fonction ontologique, [...] elle n'engage plus le changement radical du mode d'être du candidat, ni son salut⁸⁷.

⁸⁷ Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op.cit., p. 270-271.

Dans mon projet de création, en effet, les personnages évoluent en passant à travers des épreuves morales et psychologiques. Le lecteur est également initié, et, par les thèmes, il est forcé de se plonger dans un nouveau monde, monde auquel le quotidien, le « Temps historique », lui empêche d'accéder. En effet, Mircea Eliade affirme que « le lecteur est confronté à un temps étranger, imaginaire, dont les rythmes varient indéfiniment, car chaque récit a son propre temps, spécifique et exclusif. [...] Le romancier utilise un temps *apparemment historique*, et pourtant condensé ou dilaté, un temps qui dispose donc de toutes les libertés des mondes imaginaires⁸⁸ ». Ce temps permet au lecteur de quitter son fauteuil, d'oublier ce qui l'attend. La littérature initiatique, finalement, manifeste chez le lecteur « le désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel [il] est obligé de vivre et de travailler⁸⁹ ».

Mircea Eliade apporte également, dans *Le sacré et le profane*, une définition du Temps sacré, encore plus importante à l'initiation: « [II] *est par sa nature même réversible*, dans le sens qu'il est, à proprement parler, *un Temps mythique primordial rendu présent*. [...] D'un certain point de vue, on pourrait dire de lui qu'il ne "coule" pas, qu'il ne constitue pas une "durée" irréversible⁹⁰ ». En ayant recours à l'intertextualité, les poèmes plongent le lecteur dans un Temps mythique et permettent alors l'initiation. En effet, « [l']espace sacré permet d'obtenir un "point fixe", de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de "fonder le Monde" et de vivre *réellement*⁹¹ ». Pour le lecteur qui revit cet abandon, cette misère, voire cette mort, le Temps sacré auquel il est soumis permet justement les réponses et les réflexions à certaines questions.

⁸⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op.cit.*, p. 231-232.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965, p. 60-61.

⁹¹ *Ibid.*, p. 23.

Il est juste d'affirmer que les poèmes comprennent ces deux temps, historique et sacré. Néanmoins, ce dernier, présent grâce à l'intertextualité, est primordial. Il est celui qui guide la lecture vers une initiation possible.

Somme toute, les « contes des Grimm ont laissé dans les mémoires une multitude de schémas narratifs, y ont imprimé des images ineffaçables et des figures qui gardent leur pouvoir d'étonnement⁹² ».

⁹² Nicole Belmont, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999, p. 27.

Partie IV : Parcours réflexif

Cette partie réflexive offre une analyse de *La belle au bois dormant*, *Jeannot et Margot* et *Oustroupistache*, en lien avec les poèmes en prose créés à partir de ces contes : *Un dernier mot*, *Comme une Aero* et *Le tisserand du soir* à la lumière du processus d'initiation. Bien que souvent absents de promesses et de clôtures propres aux contes initiatiques, les poèmes créés présentent un héros qui « sait regarder autour de lui [...]; qui sait donc voir le monde [...], et parvient, à travers les rencontres qui s'offrent à lui, à se transformer, à dépasser les antagonismes qui le divisent pour trouver la voie de son développement propre⁹³ ». Enfin, les poèmes seront également étudiés à partir de la question de l'intertextualité et du choix de leurs références.

I. *La Belle au bois dormant et Un dernier mot*

La Belle au bois dormant est, selon René-Lucien Rousseau, « le conte de fées par excellence. Il résume tous les autres parce qu'il les contient tous à la façon d'une poupée gigogne⁹⁴ ». Comme Jung, Rousseau rapproche le conte du rêve, les contes de fées exprimant les processus psychiques de l'inconscient. La Belle qui dort reste inconsciente pendant cent ans et, par conséquent, « l'interprétation du conte est envisagée à l'identique de celle du rêve, l'interprète extérieur permettant au rêveur qui interprète ses propres rêves de sortir du “cadre de ses préjugés conscients”⁹⁵ ».

Avant d'explorer les personnages et leurs fonctions dans le conte et le poème, il importe d'évoquer le thème central de la trame narrative : la mort. Alors que les frères Grimm abordent plutôt le sujet du sommeil, *Un dernier mot* se centre sur celui de la mort. Il peut être compris au point de vue initiatique « dans la mesure où [il] perme[t] une confrontation, toujours renouvelée

⁹³ Nadine Decourt, « À travers les contes de Grimm », *Europe, loc.cit.*, p. 83-84.

⁹⁴ René-Lucien Rousseau, *L'envers des contes : Valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées, op.cit.*, p. 45.

⁹⁵ Bruno Bérard et Jean Borella, *Métaphysique des contes de fées, op.cit.*, p. 72.

et victorieuse, contre le mystère de la mort⁹⁶ ». Le lecteur ne peut s'empêcher de réfléchir à la question de la mort. La jeune fille du poème montre que la vie se termine, un jour, malgré l'amour et la volonté des autres. La mort force les survivants à laisser le passé derrière et à se « guérir » du deuil. Réfléchir à la mort nous oblige à prendre le temps d'oublier le reste, de nous concentrer sur des sujets primordiaux. Réfléchir à des sujets tels que la mort n'apporte rien de négatif au lecteur. En fait, comme le mentionne Mircea Eliade, « nous ne rencontrons [pas] la mort initiatique en tant que *fin*, mais en tant que condition *sine qua non* d'un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une vie nouvelle⁹⁷ ». Il en est de même pour les personnages qui se verront initiés grâce à leur « entrée dans le domaine de la mort⁹⁸ ».

La Belle au bois dormant se centre sur le personnage de la princesse, bien qu'elle s'absente du conte pour plusieurs pages en raison de son long sommeil. *Un dernier mot* se concentre plutôt sur le personnage du jeune homme, inspiré du prince charmant, et ce même s'il ne ressemble pas tellement à ce dernier. En fait, le prince des frères Grimm n'a « pas peur » (*CG I*, 286) d'aller retrouver la princesse, bien que plusieurs avant lui aient « essayé de passer à travers la broussaille, mais qu'ils en [soient] tous restés prisonniers, mourant là d'une affreuse mort » (*CG I*, 286). Face à son courage, les branches des arbres s'écartent pour le laisser passer et les fleurs s'épanouissent à son passage. À son entrée dans le château, alors qu'il voit tous les corps endormis, il n'a aucune crainte et « s'avan[ce] encore et s'en [va] plus loin » (*CG I*, 287) pour finalement entrer dans le donjon. Néanmoins, en donnant un baiser à la princesse, le prince voit son courage se transformer en vulnérabilité. Il devient sensible, fragile, soumis à l'amour par

⁹⁶ Maxime Prévost, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, *loc.cit.*, p. 45.

⁹⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, *op.cit.*, p. 274.

⁹⁸ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, *op.cit.*, p. 129.

le « regard tendre et amoureux » (*CG I*, 287) de la princesse. C'est par ce même baiser qu'il lui redonne la vie, l'amour et le bonheur « jusqu'à la fin de leurs jours » (*CG I*, 288).

Le jeune homme du poème, quant à lui, est effrayé et doit « se forcer un passage pour pénétrer » dans l'hôpital, où il dit avoir eu l'impression qu'il « resterai[t] accroché » au corps et qu'il finirait par mourir « de froid, de faim [et] d'ennui ». Il hésite à avancer plus loin, sent que tout est perdu : « Le temps s'est arrêté [...] Les branches s'entrelacent fermement et tout arbore une teinte grisâtre ». Chez les frères Grimm, la forêt est dangereuse : « La broussaille épineuse se mit à croître et à grandir, à s'épaissir et à monter année après année, si bien que le château en fut d'abord tout entouré, puis complètement recouvert » (*CG I*, 286). Si le jeune homme du poème a tant de difficulté à se rendre près du corps de la jeune fille, c'est surtout parce qu'il a laissé cette « broussaille » croître. Il n'a pu accepter la situation, et lorsqu'il tente d'y faire face et de prendre une si lourde décision, tout semble très difficile. Lui qui s'est fermé les yeux sur la condition de la jeune fille doit maintenant affronter la plus difficile épreuve.

Évidemment, la jeune fille du poème n'est pas dans un état passif depuis cent ans, puisque, comme le dit Georges Jean en exemple au principe de contradiction exclu des contes : « Dormir cent ans est en contradiction avec la nature de l'homme⁹⁹ ». Cependant, il lui semble, au jeune homme, que le sommeil est « déjà trop long ». L'ambiance qui entoure le personnage est donc lourde, négative et étouffante, contrairement à celle qui règne autour du prince lorsqu'il pénètre dans la forêt et se fait accueillir par « de belles et grandes fleurs épanouies » (*CG I*, 287).

Bien que la traversée de la forêt soit, pour le prince des frères Grimm, plutôt facile, elle reste un exploit initiatique. « La plupart du temps, l'initié doit surmonter des souffrances physiques et morales qui lui sont infligées dans des lieux obscurs, soit la nuit, soit dans des

⁹⁹ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, *op.cit.*, p. 55.

cavernes, des souterrains ou des tombeaux. Il s'agit pour lui de maîtriser son angoisse et de défier jusqu'à la mort même.¹⁰⁰ » Il devient homme en embrassant la jeune fille, en la délivrant de son sommeil. De son côté, la princesse est « l'enfant [qui] meurt pour renaître [...] femme¹⁰¹ ». À quinze ans, juste avant de s'endormir, elle n'agit pas en adulte. En effet, elle entre dans un donjon inconnu, comme le ferait un enfant curieux et explore les alentours « selon sa fantaisie et son humeur » (CG I, 285). Puis, elle aperçoit une vieille dame assise, un fuseau à la main. Un adulte aurait refermé la porte, laissé la vieille dame à ses occupations. Toutefois, la jeune fille demande tout bonnement à la vieille dame ce qu'elle fait, tout en touchant à ses choses, à son fuseau : « Et cette chose-là, qui danse si joyeusement, qu'est-ce que c'est? fit la demoiselle en s'emparant du fuseau pour essayer de filer elle aussi » (CG I, 285). Ce sont les derniers mots que prononce la jeune fille avant de tomber dans son profond sommeil. Lorsqu'elle se réveille, elle est magiquement devenue femme et ses noces sont célébrées presque aussitôt.

Néanmoins et contrairement au prince des frères Grimm, c'est en embrassant la fille que le jeune homme du poème gagne de la bravoure. Il le dit lui-même : « J'ai eu le courage d'accepter ». Il avait déjà pris la décision d'arrêter le maintien artificiel des fonctions vitales de la jeune fille, mais sans savoir s'il aurait assez de courage pour le faire. Il s'imagine même, pour ne pas abandonner, que, comme dans *La Belle au bois dormant*, « un sort lui [à la jeune fille] [a] été jeté et [elle se] réveiller[a] bientôt ». Finalement, l'atmosphère se transforme, se détend. C'est le temps d'un renouveau exprimé par le printemps : « Les feuilles sont vertes et les branches s'ouvrent lentement ». Il est sous-entendu que le « je » énonciateur réussira à vivre sans la présence de la jeune fille, mais difficilement.

¹⁰⁰ René-Lucien Rousseau, *L'envers des contes : Valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées*, op.cit., p. 82.

¹⁰¹ Nelly Stéphane, « La métamorphose », *Europe*, loc.cit., p. 92.

Selon Bettelheim, le conte des Grimm évoque les stages de l'adolescence et le long sommeil se traduit par le repli de la jeune femme et son passage de fille à femme. L'éveil est la nouvelle vie qui s'ouvre à elle, par l'échange du baiser. « La vie ne peut continuer que si la jeune fille évolue vers son état de femme¹⁰². »

Un dernier mot propose un peu le contraire, puisque le jeune homme est celui qui se transforme, qui devient plus fort par le baiser, alors que la jeune femme, à ses côtés, s'éteint. Il est celui qui doit évoluer afin que la vie continue. En effet, « en acte et en puissance, l'initiation signifie une mort et une résurrection¹⁰³ ». Si, chez les frères Grimm, la conquête de la princesse est l'absolu du bonheur, elle est, dans le poème, tout le contraire : l'abandon et la renonciation de la jeune fille. Cela dit, le grave coma dans lequel demeure la jeune fille, puis la mort de celle-ci sont nécessaires à l'épanouissement et à la maturité du jeune homme. Simone Vierne affirmerait que cet accomplissement a été rendu possible grâce à « l'entrée dans le domaine de la mort » : « Même si la mort initiatique comporte des aspects effrayants, elle porte en elle-même la promesse de la renaissance. C'est une mort orientée vers la vie. [...] L'homme n'est pas voué à l'anéantissement, mais [...] il peut dépasser sa condition, atteindre l'immortalité par le renouvellement [...] de son être¹⁰⁴ ».

Chez les frères Grimm, la fillette qui dort pendant cent ans n'est consciente de rien et le lecteur pourrait même dire que tout comme Blanche-Neige, elle est morte, et le baiser du prince lui redonne la vie. Or, dans le poème en prose, la jeune fille ne se réveille pas, et n'a donc aucune chance de changer, de devenir « autre ». C'est plutôt le jeune homme qui souffre devant le corps et qui a l'impression de mourir, qui fait un voyage initiatique. Cette initiation a « l'avantage

¹⁰² Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 294.

¹⁰³ Nelly Stéphane, « La métamorphose », *Europe*, loc.cit., p. 92.

¹⁰⁴ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, op.cit., p. 159.

d'endurcir le novice, ce qui le prépare à une vie difficile¹⁰⁵ », où il finira par vivre « de froid, de faim, d'ennui ». Finalement, c'est par la mort de la jeune fille que le garçon renaît, devient un homme, comme s'il devait « vivre [...] d[']elle ». Grâce au Temps sacré dans lequel est enveloppé ce poème, le lecteur se sent aussi initié. Il est obligé de réfléchir à la question de la mort et de l'abandon.

Concernant *La Belle au bois dormant*, Sibylle Birkhäuser-Oeri dit que « the positive ending of the story, her marriage with the prince [...] shows us that even this isolation forced by a dark, evil mother figure was sensible and necessary¹⁰⁶ ». En effet, sans ce sort, la princesse n'aurait pu connaître le bonheur et l'amour. Bref, elle n'aurait pu passer à une autre étape de sa vie, semblent vouloir faire comprendre Birkhäuser-Oeri et Bettelheim à leurs lecteurs.

Finalement, les contes

[...] présentent la fille repliée sur elle-même au cours de la lutte qu'elle livre pour son identité, et le garçon tourné agressivement vers le monde extérieur; mais ils symbolisent *ensemble* les deux façons d'affirmer son identité : en apprenant à connaître et à maîtriser le monde intérieur comme le monde extérieur. Dans ce sens, les héros des deux sexes sont [...] des projections de deux aspects différents d'un seul et même processus où *tous les individus* doivent s'engager au cours de leur croissance¹⁰⁷.

Cette citation de Bettelheim est particulièrement pertinente dans le sens où elle rejoint mon projet d'écriture sous certains aspects. Les poèmes présentent généralement l'histoire de personnages de sexe opposé. La jeune fille, dans *Un dernier mot*, est « repliée sur elle-même » et le garçon n'a plus d'autre choix que de se « tourn[er] agressivement vers le monde extérieur ». Grâce à la jeune fille, il apprendra à « maîtriser le monde intérieur [ses émotions, l'acceptation

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁶ Sibylle Birkhäuser-Oeri, *The Mother, Archetypal Image in Fairy Tales*, Michael Mitchell (trad.), Toronto, Inner City Books, 1988, p. 83.

¹⁰⁷ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op.cit.*, p. 285.

de son choix et du départ de la jeune fille] comme le monde extérieur [la nouvelle vie qui s'ouvre à lui] ».

Si le poème oublie les autres personnages du conte des Grimm, c'est surtout parce que l'initiation ne se fait qu'avec la jeune fille et le jeune homme. Évidemment, la treizième fée qui jette le sort à la princesse et la douzième qui l'atténue sont responsables de leur initiation. Par contre, une fois que la princesse est plongée dans son sommeil, les autres personnages pourraient disparaître et l'histoire resterait la même. Le roi, le cuisinier, les animaux et les villageois ne sont pas nécessaires à l'action. Le prince aurait pu partir de lui-même vers la forêt et y trouver, dans le château, une princesse endormie. L'initiation serait restée la même : la princesse se réveille, est subitement une femme, et le jeune prince, par la forêt à traverser et le baiser qu'il a partagé, se voit transformé. Finalement, ces héros sont assurément des « projections de deux aspects différents d'un seul et même processus ». Je commenterai également *Comme une Aero* et *Le tisserand du soir* à la lumière de cette citation.

II. *Jeannot et Margot* et *Comme une Aero*

Jeannot et Margot, aussi connu sous le titre de *Hansel et Gretel*, est un conte qui, selon Bettelheim, exprime exactement ce qui se passe dans l'esprit des enfants : « l'angoisse dominante¹⁰⁸ ». Jeannot et Margot ont éperdument besoin de leurs parents, comme tous les enfants, et se font abandonner dans la forêt. Même s'ils réussissent, la première fois, à rentrer à la maison, rien ne se résout. D'après Bettelheim, l'histoire parle « des conséquences débilantes qui nous attendent si nous essayons de régler les problèmes de la vie par la régression et par le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 205.

refus, qui diminuent nos chances de les résoudre¹⁰⁹ ». Dans *Comme une Aero*, cette même angoisse envahit les enfants, malgré le fait qu'il y ait un changement de rôle : le père est celui qui est parti, qui a abandonné ses enfants. Or, comme Jeannot et Margot qui veulent retourner à leur mère, bien qu'ils croient qu'elle soit devenue égoïste et qu'elle ne les aime plus, les fillettes veulent que leur père revienne à la maison en dépit de ces mêmes pensées.

Quoiqu'elles soient dans leur maison, les fillettes sont tout de même perdues. Si l'une d'entre elles se laisse mourir « tremblotante » et « dans un coin de la cuisine », comme si elle avait été abandonnée dans la forêt et ne pouvait plus retrouver son chemin, sa sœur fait le contraire en mangeant les bonbons laissés dans sa poche. Marie Louise Von Franz affirme que « lorsqu'apparaît dans les mythes, les légendes ou les contes le thème de la paire de héros ou des deux frères, ceux-ci sont complémentaires et chacun est, en quelque sorte, l'opposé, "l'ombre" ou le reflet inversé de l'autre : l'un est trop blanc et l'autre trop noir¹¹⁰ ».

En effet, une des fillettes se « laisse tomber » et perd espoir devant la vie sans pouvoir se relever, tandis que l'autre s'« élève » à un niveau irréel, accède aux rêves et aux désirs. C'est par ses bonbons, au même titre que par les cailloux et les morceaux de pain chez les Grimm, que la fillette retrouve le chemin vers son père. « Cela montre très bien les effets limitatifs de toute fixation à un niveau primitif de développement, par peur de voir la vie en face¹¹¹. » Elle imagine que son père leur prépare un jeu dehors, qu'il chante leurs chansons préférées en dansant et elle « souri[t] à l'idée qu'il ir[a] courir avec [elles], sous la pluie ». Cependant, ce n'est qu'au dernier bonbon qu'elle comprend qu'il ne reviendra plus, chose que sa sœur, maintenant morte, avait comprise dès le début.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹¹⁰ Marie-Louise Von Franz, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 117.

¹¹¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 206.

Alors que les frères Grimm, selon Bettelheim, tentent de montrer qu'il ne faut pas régler les problèmes par le refus de ce que la réalité nous offre, *Comme une Aero* va à l'encontre de cette morale. Celle qui accepte la dure réalité souffre et finit par en mourir, alors que celle qui se cache derrière ses souvenirs en refusant de croire au départ de son père vainc. La fin du poème dévoile au lecteur qu'elle s'en sort encore plus forte. Si elle se compare tout d'abord à une « *Aero* livrée à l'oubliette dans un tiroir », elle se dit finalement être une « *Aero* endurcie avec les années », ce qui montre qu'elle saura passer au travers de cette épreuve, contrairement à sa sœur. Mircea Eliade dit en effet qu' « à la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une tout autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*¹¹² ».

Jeannot et Margot ont été complices du début à la fin, alors que, dans le poème, les sœurs ne se sont pas soutenues autant qu'elles auraient dû le faire, principalement en raison de leurs pensées différentes. Si seule une des fillettes triomphe, c'est en lien avec la rivière que Jeannot et Margot doivent traverser pour retrouver le bonheur à la maison. En effet, il est impossible pour les enfants de traverser cette rivière en même temps et ils doivent se séparer pour la première fois. Bettelheim dit que cette séparation se traduit par le fait que l'enfant, ayant atteint un niveau de maturité, doit maintenant « vivre dans une certaine mesure par lui-même et poursuivre seul son chemin¹¹³ ». C'est le cas pour la fillette du poème qui, toujours seule, doit poursuivre son chemin vers la guérison.

Malgré cette fin confiante, le destin de Jeannot et Margot est beaucoup plus heureux que celui des fillettes. Effectivement, ils retournent à la maison après avoir trouvé des « coffres pleins de perles et de pierres précieuses » (*CG I*, 102). Leur père (la mère étant morte entre-temps) est content du retour des enfants. Puis, comme par magie, « de leurs soucis, dès lors, ils

¹¹² Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, op.cit., p. 12.

¹¹³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 211.

ne surent plus rien; et ils vécurent ensemble en perpétuelle joie » (CG I, 103). Christa Kamenetsky explique cette fin heureuse par la récompense que méritent les enfants : « A struggle against the harsh reality would set the stage for the folktale character's courageous actions. Thus it was not the background of action but rather a needed challenge that brought out the best in the protagonists. It gave rise to hope, strength, and determination¹¹⁴ ».

À ce sujet, Nelly Stéphane dit que dans le conte, tout est possible, que « l'être le plus pauvre et le plus déshérité [comme c'est le cas des parents de Jeannot et Margot qui n'ont pas assez de nourriture pour faire vivre leurs enfants] s'y trouve à égalité de chances avec le plus riche et le plus doté¹¹⁵ ». Les enfants ont la chance de tuer la sorcière, de trouver des perles et des pierres chez elle et finalement de les apporter à la maison grâce à un gentil canard blanc. L'histoire n'explique pas comment il se fait que cette vieille et « méchante sorcière » (CG I, 99) isolée dans la forêt soit si riche, mais elle nous montre que « le conte permet l'incroyable. L'impossible y devient possible¹¹⁶ ». Les enfants ont pu, comme plusieurs héros de contes, « triompher d'un destin contraire, vaincre la nécessité et surmonter la contradiction entre la grandeur du but visé et la pauvreté des moyens dont [ils] dispos[aient]¹¹⁷ ». Or, selon Nelly Stéphane, afin que toute cette chance se produise, l'individu doit posséder certaines qualités qui font de lui quelqu'un de bien, quelqu'un qui mérite le bien, même si cet individu n'est pas doté de ce qu'il faut pour faire face à la situation. Dans *Jeannot et Margot*, les enfants, loin des parents, ont « surmonté [leurs] difficultés œdipiennes, maîtrisé [leurs] angoisses orales, sublimé ceux de [leurs] désirs qu'il[s] ne peu[vent] satisfaire de façon réaliste, et appris que le caprice

¹¹⁴ Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and Their Critics*, Ohio University Press, 1992, p. 93.

¹¹⁵ Nelly Stéphane, « La métamorphose », *Europe*, loc.cit., p. 91.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

doit être remplacé par l'action intelligente¹¹⁸ ». Bref, leur indépendance et leur capacité d'affronter les réalités de la vie leur valent une récompense.

Pour faire un retour sur la citation de Bettelheim, il va sans dire qu'elle s'applique aussi à ce poème. Les enfants, au contraire de Jeannot et Margot, sont du même sexe. Toutefois, l'image du père qui règne toujours et qui les habite est la plus puissante. Bien que le père soit à la fois admiré et méprisé, il reste le plus fort : il tue une de ses filles, et fait renaître l'autre. « Tourné vers le monde extérieur », le père permet à sa fille de « connaître et [de] maîtriser le monde intérieur comme le monde extérieur ». Elle apprend, notamment, qu'elle est plus forte que sa sœur. Elle reconnaît et accepte tranquillement l'absence de son père et s'« endurecit avec les années ». Bien qu'elle ait vécu un double abandon, la fillette possède une incroyable force qui lui permettra de continuer sa vie.

Le poème, bien qu'initiatique au niveau des personnages, apporte quelque chose au lecteur qui ne voit d'autres options que d'affronter le thème de la mort et, qui sait, de réfléchir à la résolution de ses problèmes et à l'atténuation de ses craintes. Encore une fois, le Temps sacré qui s'étire sur des réflexions de la part de la fillette ne fait qu'accentuer cette initiation obligatoire pour le lecteur. De plus, la fillette, en mourant, fait comprendre qu'il faut savoir affronter les péripéties de la vie qui pourraient en venir à nous tuer. La vie se termine parfois injustement et on peut être, comme l'autre fillette, laissé à l'abandon par celle-ci.

¹¹⁸ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op.cit., p. 212.

III. *Oustroupistache* et *Le tisserand du soir*

Le conte *Oustroupistache* est énigmatique, et son personnage éponyme, mystérieux. Jack Zipes trouve en fait que c'est un conte « qui dérange¹¹⁹ » en raison de l'intérêt particulier que les critiques littéraires ont porté au nom d'Oustroupistache et aux nombreuses études qui ont été menées pour trouver sa signification, en dépit du fait que le nom soit inutile à l'histoire du conte. Dans *Le tisserand du soir*, le personnage inspiré du lutin porte le nom de « voisin » et est comparé à ce qu'il est dans le conte original : un tisserand. Toutefois, son nom n'est jamais révélé. Chez les frères Grimm, son nom doit être découvert afin que la princesse puisse ravoïr son bébé. Or, dans le poème, le nouveau-né est pris en charge par le voisin, et puisqu'il n'y a aucun moyen, pour la mère, de remédier à cette situation, il est inutile de donner un nom au personnage. L'histoire du poème se termine bien avant celle du conte.

En tissant des fils d'or, le lutin détourne le destin de la pauvre femme. Au début du conte, alors qu'elle n'est que la simple fille d'un meunier, les frères Grimm la décrivent comme étant « malheureuse [...], accablée, désolée, désespérée, se sachant perdue et incapable de sauver sa vie » (*CG I*, 319). C'est justement ce lutin qui lui sauve la vie. Sans lui, le Roi n'aurait pas épousé la jeune fille et celle-ci n'aurait pu donner naissance à son premier enfant.

Dans *Le tisserand du soir*, l'art de filer du lutin sauve aussi, pour quelque temps, la vie de la mère : elle se sent belle, riche, et apprend « à apprécier ses moments de solitude ». Cela peut s'expliquer par le fait que « filer est lié à la régénération, à la narration et à la création¹²⁰ ». Justement, c'est principalement pour cette raison que, dans le poème, une allusion est comprise avec l'action de filer. Si le voisin, « avec le corps de Maman [...] ressembl[e] à un tisserand qui, minutieux, travaill[e] chaque fil comme s'ils [étaient] de l'or », c'est qu'il prend plaisir à ces

¹¹⁹ Jack Zipes, « Filer avec le destin », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p. 106.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 109.

rapports intimes, à cette « création » qui lui vaudra un bébé. Comme la jeune fille du conte qui « ignor[e] tout d'un art qui eût permis de filer de l'or avec de la paille » (*CG I*, 319) et doit recourir au lutin, la mère dans le poème ne peut se satisfaire de son mari et partage ses « plus précieux tissus » (son corps) avec le voisin.

Chez les frères Grimm, Oustroupestache fournit l'or et reçoit beaucoup en échange : un collier, une bague, et presque un enfant. Dans le *Tisserand du soir*, il en est de même : le voisin ne fournit que l'argent et reçoit le corps de la mère et l'enfant de celle-ci (qui pourrait aussi être le sien).

Le roi ne sait rien des manigances de la reine. Il l'épouse en croyant qu'elle peut effectivement filer de l'or avec de la paille. Il ne sait même pas que le lutin veut revenir prendre son enfant dans quelques jours. Comme le roi, le père de famille ignore tout : le voisin doit attendre « le signe, la porte » pour sortir de sa cachette. Le père est même « heureux » et « ne s'absent[e] plus autant » lorsqu'il constate que sa femme est enceinte. La seule qualité de ces femmes, donc, « se trouve dans [leur] capacité à reproduire [leur] espèce [...] [et elles] se trouve[nt] à la merci des hommes¹²¹ ».

De plus, les hommes qui filent, selon Zipes, « contrôlent les moyens de production¹²² », comme Oustroupestache qui, radicalement, a pu changer la vie de la jeune femme et demander à avoir son premier enfant, et comme le voisin qui se permet d'abuser de la mère, de procréer et de lui voler son nouveau-né. En fait, Oustroupestache a su contrôler la jeune fille au bon moment. « Le marché était déloyal. Elle a été exploitée en un temps où elle était naïve et maladroite¹²³ », où si elle refusait de conclure le marché et de lui promettre son premier enfant, sa vie se trouvait

¹²¹ *Ibid.*, p. 115.

¹²² *Ibid.*, p. 111.

¹²³ *Ibid.*, p. 110.

en danger. En effet, le roi, qui est également « contrôlant » et exigeant avec la princesse, lui a dit : « À présent, au travail! Et si d'ici demain à la première heure tu ne m'as pas filé en or toute cette paille, il te faudra mourir! » (*CG I*, 319).

Dans le poème, le marché est aussi déloyal, bien que la faute revienne plutôt à la mère. Quand elle annonce au voisin qu'elle est enceinte, il est « ravi, et [elle], riche », ce qui laisse entendre qu'il lui donne un certain montant d'argent. Comme la reine qui, au moment d'accepter la proposition du lutin, ne pense pas aux conséquences futures et « n'engag[e] sa promesse que pour beaucoup plus tard » (*CG I*, 320), la mère ne s'inquiète pas de ses paroles et sait que si elle « prom[et] l'enfant » au voisin, elle deviendra « terriblement riche ». La fillette comprend la manière d'agir de sa mère et avoue que cela « [est] bien », puisqu'ils sont « pauvres ».

La princesse et le roi ainsi que la mère et son mari sont donc, sous certains aspects, innocents. En effet, Christa Kamenetsky explique que « the folktale affirmed, embraced, and enhanced primarily not the creatures of evil but the pure and innocent human being. If “sins” happened, they were not conscious acts of evil. [...] The miller's daughter in “Rumpelstiltskin” [*Oustroupistache*] was equally innocent, as she had been driven into a situation over which she had no control¹²⁴ ».

La reine qui, autrefois, « vivait pauvrement » (*CG I*, 319) avec son père et devait sauver sa propre vie doit plus tard sauver celle de son fils. Elle offre « toutes les richesses du royaume » (*CG I*, 321) au lutin afin qu'il lui laisse son enfant. À ce moment, la reine qui se met « à pleurer et à gémir tant et tant » (*CG I*, 321) devient plus pauvre que lors de sa vie de jeune femme. Le lutin le lui rappelle en lui disant qu'« un être vivant [...] est infiniment plus précieux que tous les trésors du monde » (*CG I*, 321). Cet enfant est l'espoir, la combinaison parfaite entre la simple

¹²⁴ Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and Their Critics*, op.cit., p. 297-298.

filles du meunier et le roi et Oustroupistache veut l'avoir pour lui seul. En fait, il faut comprendre ce que Jack Zipes conclut : « What he [Oustroupistache] wanted most was something living, in other words, some human contact. [...] [Oustroupistache] did not need money since he was capable of producing gold any time he wanted it¹²⁵ ».

Dans *Le tisserand du soir*, le nouveau-né, avec ses « pleurs étouffés », représente aussi l'espoir, la conviction d'une nouvelle vie de famille plus gaie, plus riche. Le voisin, comme Oustroupistache, ne veut qu'avoir ce contact humain, cette « boule de chair encore ensanglantée », parce que, comme le dit la fillette : « Il n'y avait plus que l'argent ». Malheureusement, la famille n'a rien à offrir en échange du bébé. En se faisant enlever, le bébé « défait la couture » de la famille et n'émet plus qu'un « silence strident », un silence qu'une mère ne veut entendre de son nouveau-né. Comme la jeune fille du paysan qui aurait perdu une grande partie de sa richesse en se séparant de son enfant, la famille, à la fin du poème, passe rapidement de « pauvr[e] » à « très pauvr[e] ».

Kamenetsky reprend les conclusions de Bottigheimer au sujet des punitions infligées dans les contes des frères Grimm: « She [Bottigheimer] concluded that in the overwhelming majority of cases women were the ones to be condemned, not men. Men frequently got away with their crimes, yet women suffered harsh punishments [...]. The active role of speaking and asking was decidedly left to males, whereas the passive role of saying and answering was left to subordinated females¹²⁶ ». En effet, la jeune fille, dans *Oustroupistache*, doit donner ses bijoux au lutin, subir les menaces du roi qui la fait travailler et promettre son premier enfant au lutin sans affirmer son désaccord. Plus tard, elle est la seule qui souffre lorsque le lutin revient pour

¹²⁵ Jack Zipes, *Fairy tales and the act of subversion*, op.cit., p. 65.

¹²⁶ Christa Kamenetsky, *The Brothers Grimm and Their Critics*, op.cit., p. 281-282.

prendre son enfant. Dans le poème, la mère doit cacher le voisin « dans [l]a garde-robe avant le repas du soir » et ne peut rien dire lorsqu'il lui prend son nouveau-né.

Finalement, les propos de Bettelheim par rapport aux personnages de sexe opposé sont également applicables à ce poème. L'homme, encore une fois, est le plus puissant. Le voisin donne peu et reçoit tout. Il se permet de partir et de revenir, comme bon lui semble, quand il en ressent le besoin. Le père, quant à lui, s'absente souvent et est tout simplement « heureux ». Cependant, les femmes sont « repliée[s] sur elle[s]-même[s] au cours de la lutte qu'elle[s] livre[nt] pour [leur] identité ». La mère donne tout, pour ne recevoir que de l'argent qui, à la fin, n'en vaut plus la peine. La fillette qui raconte l'histoire, quant à elle, garde le lourd secret de sa mère. Le voisin se cache « dans [s]a garde-robe » et elle se contente d'épier, silencieuse. Elle comprend tout. Elle croit qu'il est bien que sa mère « partag[e] avec [le voisin] ses plus précieux tissus ». Toutefois, elle se rend compte, à la fin, que toutes ces visites et cet argent ne leur ont apporté que de la pauvreté. Elle comprend que le bébé est « le fil tiré [par le voisin] qui défait la couture » du corps de sa mère, du corps de la famille, puisque « la femme, en tant que fileuse, procur[e] le fil de la vie¹²⁷ ». Finalement, alors que les hommes luttent extérieurement, les femmes s'intériorisent.

IV. Retour sur l'intertextualité

Un dernier mot est un poème quelque peu différent des autres. Il est écrit au présent et sa forme ressemble au style d'une lettre. En effet, c'est « une dernière lettre » que le jeune homme adresse à la jeune fille, un peu comme si le prince des frères Grimm s'était installé près de la

¹²⁷ Jack Zipes, « Filer avec le destin », *Europe, loc.cit.*, p. 111.

princesse endormie et, n'ayant pas le pouvoir de la réveiller de son sommeil, lui avait rédigé une lettre. Le « sommeil déjà trop long » fait allusion aux cent années pendant lesquelles la princesse a dormi. Ce sommeil le rend « muet », en allusion au silence qui règne dans le château de la princesse lorsque tout le monde, même le vent et les animaux, dort. Ils sont dépourvus de tous leurs sens. Toutefois, le sommeil le rend également « bavard » en allusion aux dires des villageois chez les frères Grimm : « Peu à peu, dans le pays, circula la légende de la belle Fleur-d'Épine endormie sous les ronces » (*CG I*, 286). En même temps que le silence apporté par la jeune fille l'opprime, les pensées et les espoirs le rendent bavard.

Le temps qui semble s'être arrêté, dans le poème, fait évidemment allusion au temps qui s'arrête complètement, dans le château, pendant cent ans. Or, l'histoire du conte ne montre pas la confusion de la princesse qui, à son réveil, se trouve dans une toute nouvelle réalité, devant un prince qui ne doit pas ressembler aux princes d'auparavant. En fait, ce prince détient énormément de pouvoir puisqu'il est le seul à faire le lien entre le passé et le présent. Il est le seul signe de vie dans ce château endormi, cette seule preuve de renouveau. Il porte en lui l'initiation de toute une existence, puisqu'il habite tous les temps de la vie. Alors qu'il s'élance dans la forêt, il habite le présent : il est un jeune prince aventureux et brave, curieux des hypothèses des villageois. Dans le château, il touche au passé, avec la princesse et tout ce qui se réveille après tant d'années, et finalement, avec cette princesse, il forme l'avenir.

Dans le poème, le jeune homme touche aussi à toute une existence. Devant lui est couché le passé, cette fille qui pourrait « commenc[er] [s]a routine du matin » et qui est toujours « si merveilleusement belle ». S'il a de la difficulté à faire face au présent, c'est parce que le passé se tient toujours devant ses yeux. Il doit laisser aller ce passé, faire un « dernier départ » afin de comprendre qu'il y a un présent. Alors qu'il quitte l'hôpital, il constate que les feuilles sont

vertes et remarque de belles fleurs qui s'ouvrent. Enfin, il fait aussi le pont avec l'avenir où il comprend qu'il réussira à vivre malgré le deuil.

Le jeune homme n'est pas le seul à détenir le pouvoir. En fait, la princesse du conte et la jeune fille du poème exercent une domination tout aussi importante. C'est à cause d'elles si tout s'endort à leurs côtés et tout ne reprend vie que si elles sont sorties de leur sommeil. Le jeune homme du poème dit en effet qu'on « compte sur [lui] ». Comme si l'hôpital était le château, il doit se « forcer un passage » pour y pénétrer. Le jeune homme a peur de mourir, « pris dans les branches », comme tous les autres princes qui ont essayé de se rendre au château : « Les buissons d'épines, comme avec des mains, se tenaient fermement ensemble, et les jeunes gens y restaient accrochés; ils ne pouvaient plus s'en défaire et finissaient par mourir là de la plus misérable des morts » (*CG I*, 286). Cette « misérable mort » se traduit, pour le jeune homme, en une mort « de froid, de faim, d'ennui. D[elle] ».

Chez les frères Grimm, le prince donne un premier baiser à la princesse, alors que dans le poème, le jeune homme donne son dernier baiser. Chez Perrault, il n'y a aucun baiser. La princesse s'est réveillée simplement parce que « la fin de l'enchantement était venue¹²⁸ ». Afin d'explicitier la référence intertextuelle propre aux frères Grimm, il était essentiel de garder cette scène. Le jeune homme du poème est conscient que tout ce qui se passe ressemble étrangement à *La Belle au bois dormant*. Il embrasse la jeune fille « comme si [elle] pouvai[t] [s]e réveiller ». Il s' imagine qu'elle « commen[ce] [s]a routine du matin », tout comme le cuisinier et la servante qui, après cent ans, reprennent leurs activités exactement là où ils les avaient laissées. Le cuisinier est tombé endormi alors qu'il « allait tirer l'oreille du marmiton pour quelque bêtise » (*CG I*, 286) et dès son réveil, il « expédi[e] une bonne taloche au marmiton, le faisant crier, tandis

¹²⁸ Perrault, *Contes*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 136.

que la servante se rem[et] à plumer sa volaille » (*CG I*, 287-288). Le jeune homme du poème arrête les fonctions vitales de la jeune fille et attend, « comme si un sort [lui] avait été jeté et qu[’elle] [se] réveillerait bientôt ».

Le choix des citations, dans le poème, est important. La première citation reprend les paroles du prince qui décrit la jeune fille dans son sommeil : « [Elle est] si merveilleusement belle que je ne peux pas en détourner mes yeux ». Dans le conte, le prince embrasse la princesse tout de suite après cette remarque. Il fait ce qui doit être fait, sans hésitation. Il sait qu’avec ce baiser, elle se réveillera et leur vie débutera vraiment, d’où le lien immédiat avec l’avenir. Dans le poème, cependant, le jeune homme a déjà embrassé la jeune fille au moment de ses réflexions sur sa beauté. Il doit, comme le prince, arriver au but de sa visite. Il doit la laisser partir pour qu’une nouvelle vie commence. C’est au moment où il la trouve « si merveilleusement belle » qu’il décide de la débrancher du respirateur afin qu’il garde une belle « dernière image ». La citation est donc importante puisque non seulement elle décrit parfaitement la jeune fille qui s’apparente à la princesse du conte, mais elle déclenche aussi l’élément le plus important de l’histoire.

La deuxième citation du poème reprend la description de la forêt dans le conte des frères Grimm. Le jeune homme constate, à sa sortie de l’hôpital, qu’il « ne trouve plus devant [lui] que de belles et grandes fleurs épanouies, qui s’écartent d’elles-mêmes pour [lui] ouvrir le passage ». Il termine son initiation, apprend à accepter la vie, alors que le prince des frères Grimm fait face à ces fleurs au début de son initiation. Tout est beaucoup plus simple pour lui : bien qu’il ait le courage de partir dans la forêt où plusieurs ont laissé leur vie, il se fait chaleureusement accueillir par le paysage. Il ne sait pas que la forêt s’ouvrira à lui, mais il avoue ne pas avoir peur. À partir du moment où les fleurs s’ouvrent à lui, sa vie s’annonce encore meilleure qu’elle

ne l'était. Il en est de même pour le jeune homme du poème qui fait face à ces fleurs : sa vie s'annonce difficile, mais tout de même meilleure qu'en début d'histoire. Cette phrase des frères Grimm est donc importante, voire essentielle à l'histoire. Les fleurs représentent un renouveau, un accueil à bras ouverts vers une nouvelle vie pour le prince du conte ainsi que le jeune homme du poème. Les références intertextuelles mettent donc en lumière le processus d'initiation.

Comme une Aero contient aussi plusieurs références qui aident les personnages à se transformer, à devenir autres. Tout d'abord, comme nous l'avons vu ci-dessus, les bonbons que grignote la fillette sont une allusion aux cailloux de Jeannot. Ils sont un signe de réconfort et retracent le chemin vers le père. Elle se sent moins perdue, sait qu'elle peut prendre le chemin des souvenirs et accéder au passé en mangeant ses bonbons, l'un après l'autre. Elle n'a « plus le goût d'aller à l'école », le goût des bonbons étant le seul qui la console et lui enseigne les plus importants savoirs. Comme le jeune homme d'*Un dernier mot*, la fillette du poème habite le passé. Cependant, la différence entre ces deux personnages réside dans le fait que la fillette *veut* habiter ce passé pour toujours, alors que le garçon ne voudrait que faire le saut vers l'avenir.

La fillette comprend qu'elle et sa sœur ne sont que comme des *Aeros*. Le choix de la *Aero* se justifie par le fait que cette barre de chocolat semble, à vue d'œil, remplie de chocolat solide. Toutefois, ce n'est qu'en croquant dans ce chocolat qu'on peut y voir apparaître des centaines de petites bulles d'air éclatées. Alors que l'extérieur semble solide, l'intérieur est en fait détruit, aéré, troué. Si les fillettes sont comparables à des « *Aeros* livrées à l'oubliette dans un tiroir », c'est parce qu'elles sont ramollies, fondues par l'abandon. Comme nous l'avons vu plus haut dans l'analyse de ce poème, la fillette devient, à la fin du poème, une « *Aero* durcie avec les

années ». Même si elle se sent plus forte, l'*Aero*, même endurcie, contient toujours cette destruction intérieure.

La fillette qui se laisse mourir de faim est une allusion à Jeannot qui se fait nourrir par la sorcière, mais qui lui présente un bout d'os à la place de son doigt. En fait, Jeannot est le plus grand, le plus âgé et le plus fort. Il est celui qui a l'idée de laisser tomber des cailloux et des morceaux de pain pour retrouver le chemin. Il est celui qui ne cesse de rassurer Margot : « Tranquillise-toi, ma chère petite sœur, tu peux dormir en paix et avoir confiance » (*CG I*, 95). Alors qu'ils se font abandonner la première fois, Margot pleure, mais « Jeannot la reconfort[e] et lui dit : “Attends seulement que la lune se lève [...] et nous trouverons bien le chemin” » (*CG I*, 96). De plus, il « pr[end] Margot par la main » (*CG I*, 96) et lui laisse croquer la fenêtre de la maison faite de sucre filé puisque « c'est tout sucré » (*CG I*, 99) alors qu'il se contente du toit de biscuit. Enfin, Jeannot est un grand frère remarquable que toutes les petites sœurs souhaiteraient avoir.

Néanmoins, il est intéressant de constater qu'à partir du moment où Jeannot est confiné dans la remise, Margot est celle qui prend l'initiative et devient courageuse. Alors que Jeannot crie et désespère, Margot a l'idée de « pouss[er] [la sorcière] un grand coup pour la faire basculer [dans le four], ferm[er] la porte de fer, [...] bloqu[er] le gros verrou[...] [et] s'éloign[er] de toute la vitesse de ses petites jambes » (*CG I*, 101). Elle délivre son frère de la remise et elle a plus tard l'idée de demander de l'aide au canard. Les fillettes dans le poème sont un peu comme Jeannot et Margot. Celle qui mange ses bonbons est « peut-être plus petite », mais elle se sort de sa douleur. Bien que la plus vieille soit toujours capable de mentir à sa petite sœur : « Tu me disais que tu étais rassasiée. Et je te croyais », elle n'a pas sa force psychologique.

Les citations sont aussi importantes dans ce poème, et la première est une comparaison importante à l'initiation des personnages. Dans le conte *Jeannot et Margot*, c'est Jeannot qui sort de la petite remise « tel un oiseau hors de sa cage » (*CG I*, 101-102). Les enfants sont finalement délivrés de leur malheur, et la comparaison à l'oiseau est judicieusement appropriée pour décrire la situation. Dans le poème, c'est la grande fille qui, « tel un oiseau hors de sa cage », meurt et se délivre donc de tous ses malheurs qui l'abattaient. Sa petite sœur est aussi libérée d'un lourd fardeau : « j'avais bien dormi, sans toi, sans tes mains, sans aucun doute ». Elle comprend, par la « libération » de sa sœur, que tout espoir est perdu, que leur père les a réellement abandonnées et qu'elle n'a plus d'autre choix que de rester forte. Comme Margot, elle peut passer à autre chose, s'éloigner, se sentir délivrée.

L'autre citation choisie est également importante. Si les enfants chez les frères Grimm se font abandonner « à la pointe du jour, bien avant le lever du soleil » (*CG I*, 95), la fillette constate l'abandon à ce même moment. Comme mentionné, c'est grâce à cette constatation qu'elle peut finalement passer à autre chose et accepter la vie telle qu'elle est. « Bien avant le lever du soleil » laisse comprendre qu'un nouveau jour est sur le point de se lever, un jour ensoleillé et que « la pointe du jour » est nouvelle.

Dans *Le tisserand du soir*, le voisin est évidemment une allusion au personnage d'Oustroupistache. Tous les deux ne se découvrent à personne d'autre qu'à la femme et deviennent vite indispensables. Le voisin aurait pu être remplacé, dans le poème, par un ami de la mère, ou même par un étranger. Le choix s'est arrêté sur un voisin pour quelques raisons. Tout d'abord, Oustroupistache est, en tout temps, proche de la jeune meunière et est toujours prêt à venir en aide, tel un voisin qui habiterait la maison d'à côté. Il entre par la porte lorsque la jeune fille est en détresse et sort lorsqu'elle n'a plus besoin de son aide. Il n'est pas un ami, mais ne

semble non plus être tout à fait étranger. La jeune meunière ne se questionne pas sur son entrée soudaine dans la chambre et n'hésite pas à lui raconter sa peine et ses problèmes. Elle n'hésite pas non plus à lui offrir son collier et sa bague en guise de remerciement.

Dans le poème, la fillette est impressionnée par le « travail » du voisin : « Il ressemblait à un tisserand qui, minutieux, travaillait chaque fil comme s'ils eussent été de l'or ». Les « plus précieux tissus » de la mère se réfèrent à son corps. Chez les frères Grimm, la paille est précieuse à la princesse, puisqu'elle sait qu'elle lui vaudra vraisemblablement un mariage. Toutefois, c'est Oustroupestache et le voisin qui les « manie[nt] à [leur] guise, à [leur] prix ». Quand le roi est finalement « réjoui au-delà de toute mesure » (*CG I*, 320) et prépare ses noces, Oustroupestache disparaît, se sentant inutile. Il a accepté d'aider la jeune meunière en lui donnant tout ce qu'il pouvait lui fournir afin qu'elle atteigne le bonheur qu'elle souhaitait tant avoir. C'est Oustroupestache qui est responsable de ce bonheur et « le beau garçon » (*CG I*, 321) qu'elle mettra au monde un an plus tard existera aussi grâce au lutin et à son talent de tissage.

Dans le poème, le voisin part « aussitôt » après avoir procréé. Il a eu du plaisir, mais comprend, comme Oustroupestache, qu'il a tout donné. Le mariage, dans le conte, et le bébé, dans le poème, sont le résultat du travail des hommes. Comme la reine, la mère retrouve son propre bonheur et celui de son mari. Elle n'a plus besoin du voisin, bien qu'elle « ignor[e] tout d'un art qui [permettrait] de filer de l'or avec de la paille ».

Cette citation, tirée des frères Grimm, est importante à l'histoire. Dans le conte, elle déclenche toute l'action. Si la jeune fille avait su filer ainsi, il n'y aurait eu aucun problème et Oustroupestache lui serait resté inconnu. Le pauvre meunier veut donner sa fille en mariage et dit au roi qu'elle est habile et détient cet art. Le lecteur croit, jusqu'à ce que la jeune fille avoue être « accablée, désolée, désespérée » (*CG I*, 319), que la jeune meunière a bel et bien des pouvoirs

magiques qui lui permettent de faire apparaître des fils d'or. Dans *Le tisserand du soir*, la citation est d'autant plus importante qu'elle change radicalement l'histoire. À partir de ce moment, la mère se retrouve seule avec son bonheur. Elle apprend à « apprécier ses moments de solitude » ainsi que la présence de son mari. Ils « commen[cent] à avoir hâte » et la famille passe plus de temps ensemble.

Puis, c'est lorsque la mère « énumèr[e] dans l'ordre tous les noms qu'elle connai[t] et tous ceux qu'elle [a] pu apprendre » que le destin se transforme. La reine, alors qu'elle fait de même, se sent désespérée. Elle doit absolument trouver le nom d'Oustroupistache afin de pouvoir garder son enfant. La famille, sans le savoir, se trouve dans la même situation que la reine. La mère, aussi abattue, sait ce qui l'attend et cette citation est pertinente au niveau de l'acceptation du destin. La reine comprend qu'elle doit réfléchir, trouver la solution, et la mère comprend qu'il est trop tard, que tout ce qui lui reste à faire est de feindre sa joie avec sa famille.

L'initiation, dans ce poème, se fait au niveau de deux personnages : la mère qui premièrement se rend compte de la mauvaise entente avec le voisin, mais aussi la fillette qui, cachée, espionne. Elle aimait que sa mère passe du temps avec le voisin, puisque cela leur apportait un soulagement financier. Toutefois, elle constate qu'ils étaient pauvres, mais que la perte d'un enfant les a vite rendus misérables.

Pour le lecteur, l'initiation est aussi présente et lui fait réfléchir à la mort, encore une fois. Bien que le nouveau-né du poème soit bien vivant, il se fait arracher des mains de sa mère, qui avait plus tôt choisi l'argent. La vie est parfois injuste, peut-on penser. La question de l'enfant qui part de la maison ou qui est forcé de se détacher de sa mère est, encore une fois, exploitée.

Somme toute, les poèmes créés ont besoin de cette intertextualité afin que les personnages changent et, comme ceux des Grimm, évoluent et apprennent de leurs erreurs.

Conclusion

Le résultat final de ce projet est quelque peu différent de celui que j'avais en tête au tout début. La volet création, comme la partie théorique, s'est approfondie et s'est élaborée. J'ai découvert, au cours de mes lectures, que les contes des frères Grimm contenaient plus que seulement des histoires.

Les contes choisis pour la création ne relèvent que d'un choix personnel. Alors qu'au tout début j'ai voulu choisir les contes les plus célèbres, j'ai constaté, à travers les lectures, que plusieurs contes méconnus des frères Grimm, tels que *La boule de cristal*, *La vieille dans la forêt* et *La bonne bouillie*, entre autres, posaient les mêmes questions et apportaient les mêmes réponses que *Le Petit Chaperon Rouge*, *Jeannot et Margot* ou encore *Le Roi-Grenouille* : Sommes-nous responsable de notre condition? Faut-il affronter la vie telle qu'elle nous est présentée afin d'atteindre le bonheur? Devons-nous passer par de difficiles épreuves pour finalement voir une différence et nous améliorer?

En outre, il est intéressant de comprendre qu'à la base, les poèmes créés ne comportaient qu'une seule relation intertextuelle, souvent l'allusion. *Comme une Aero*, entre autres, ne racontait que l'histoire de deux fillettes abandonnées par leur père, qui constituait une allusion à l'histoire de Jeannot et Margot alors que *Rouge sur neige* contenait surtout des citations. Toutefois, on m'a fait réfléchir à l'idée d'insérer des citations dans tous les poèmes. Au début, cela me paraissait inutile, superflu. Il me semblait qu'un poème n'avait pas besoin de contenir plusieurs références intertextuelles et que le but, justement, était de repérer LA relation intertextuelle qui faisait partie du poème.

Néanmoins, je me suis rendu compte, en faisant des lectures sur le processus d'initiation, que la majorité de mes personnages étaient des enfants qui grandissaient, qui changeaient en

découvrant une nouvelle facette de la vie. Il m'a alors semblé nécessaire d'établir un lien encore plus étroit avec les contes des frères Grimm où les personnages se voient transformés par les épreuves auxquelles ils ont eu à faire face. Comme Jeannot et Margot qui deviennent indépendants, les fillettes du poème atteignent un autre niveau, passent à autre chose. Les citations, qui ont été ajoutées plus tard, ont donc pu accentuer et renforcer cette initiation qui permet l'évolution de mes personnages.

Elles permettent aussi d'attester le lien évident entre l'histoire des contes et celle des poèmes. En fait, la citation est nécessaire pour que les autres références intertextuelles se démarquent. Dans le poème *L'enfant aux bras blancs*, la référence comprise entre le jeune homme et l'enfant décédé du *Sou volé* est soulignée par la citation qui reprend la description de l'enfant fournie dans le conte.

Par leurs contes, les frères Grimm proposent un monde complètement différent du mien. Bien que plusieurs de leurs thèmes reviennent dans mes poèmes, tels que l'abandon des parents, l'enfance, la duperie et la pauvreté, il faut comprendre que grandir en 1812 constitue une expérience tout à fait différente qu'en 2012. Tout se vit différemment. Il y a deux cents ans, les femmes étaient plus dépendantes, plus soumises à la volonté des hommes. Ce fait est clairement explicité dans *Oustroupiatche*, la reine étant complètement captive des ordres des figures masculines qui l'entourent. La mère dans *Le tisserand du soir* est également soumise aux hommes, mais tout en désobéissant à son mari. Elle lui cache sa relation avec le voisin et ne laisse pas les hommes profiter d'elle complètement. Elle joue aussi le jeu et d'une certaine façon, elle est celle qui domine. Cette mère n'est pas la seule femme dominante dans les poèmes. Pensons à la jeune fille du *Roi-visiteur* qui n'a peur de rien et qui invite l'inconnu dans sa maison tous les soirs. Elle prend les devants et n'a pas besoin des hommes pour la conseiller, alors que la

petite fille dans *Le Roi-Grenouille* a constamment besoin de son père pour la guider et lui donner des ordres.

L'abandon est tout autant un thème récurrent. Or, il n'est pas vu et vécu de la même façon. Les enfants qui se font abandonner, chez les frères Grimm, semblent plus débrouillards que ceux des poèmes. Jeannot et Margot prennent le temps de réfléchir à ce qu'ils pourraient bien faire pour retourner à la maison alors que les deux fillettes affligées, dans le poème, restent dans leur maison. L'enfant qui épie sa mère dans *Le tisserand du soir* n'ose pas révéler le secret et tout raconter au reste de la famille. D'ailleurs, les personnages principaux qui, chez les Grimm, étaient de bonnes gens sont, dans la plupart des poèmes, des êtres hypocrites, des êtres qui se font un masque afin de ne pas dévoiler leur véritable identité. En effet, c'est le cas des hommes dans *Petit ange sans rien*, *Cordes de nuit*, *Quand tout s'endort* et *Couvre-feu* et des femmes dans *Un dernier verre*, *Par un simple « ok »*, *Sans mot* et *Rien avec rien*.

De plus, bien que les contes des Grimm et les poèmes créés proposent les mêmes thèmes, ils n'ont pas le même but et ne transmettent pas le même résultat au lecteur. Selon *Le Dictionnaire du littéraire*, « le conte se caractérise par trois critères principaux [...] [dont] sa vocation à distraire¹²⁹ », alors que le poème en prose « est une forme littéraire dont l'essor est lié à l'autonomisation du champ littéraire [...] [et qui] se fonde sur absence de règles et donc apparaît comme la forme typique de la recherche dans le style et l'exploration de la langue¹³⁰ ». Le langage poétique demande parfois une relecture et une analyse pour le comprendre. Le conte

¹²⁹ Jean-Jacques Vincensini, Jean-Jacques Vincensini, « Conte », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 112.

¹³⁰ Jean-Pierre Bertrand, « Poème en prose », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 445.

est beaucoup plus accessible et, dans le cas des frères Grimm, le vocabulaire est simple et enfantin.

Pour ne prendre qu'un seul exemple, il n'est pas nécessaire, dans le poème *Un dernier mot*, de mentionner que la jeune fille meurt. Le lecteur peut tirer ses propres conclusions et comprendre, par l'entremise de l'intertextualité, que contrairement à la princesse, la jeune fille n'a pas pu se réveiller magiquement. Néanmoins, dans le conte, il est explicitement dit que la princesse « sera plongée [...] dans un sommeil profond de cent années » (CG I, 284) lorsqu'elle se piquera au fuseau à quinze ans. Bien que le lecteur s'attende à ce que cette scène arrive et en connaisse déjà les répercussions, la scène du fuseau est décrite dans les moindres détails. On répète inutilement que la princesse se trouve plongée dans un sommeil après s'être piquée au doigt. Quelques lignes plus loin, on répète qu'« un fils de roi [...] entendit ce que racontait un vieillard [...], comment il devait y avoir un château [...] dans lequel une princesse d'une beauté merveilleuse, appelée Fleur-D'Épine, dormait depuis cent ans déjà » (CG I, 286). De plus, on revient à de nombreuses reprises sur le fait que la princesse soit la plus belle du royaume. Somme toute, il convient peut-être de revenir sur certaines actions si le but est tout simplement de distraire le lecteur.

Cependant, le poème est tout à fait différent sur cet aspect. En fait, puisqu'il est, à la base, mystérieux, flou, voire insaisissable, il ne veut pas imposer une idée au lecteur. Il est beaucoup plus vaste que le conte, dans le sens où il permet toutes possibilités et ne se ferme pas à une seule action et à une seule idée. « Ton sommeil déjà trop long » ne signifie pas nécessairement un coma, tout comme « une dernière lettre, un dernier départ » ne renvoient pas forcément à la mort. Les poèmes créés proposent une seule action. L'abandon du père dans *Comme un Aero*, l'attente de la mort dans *Un dernier mot* et le deuil de la mère dans *Un dernier verre* s'étendent en

réflexions sur une page. Le temps semble toujours s'arrêter autour d'une seule action, d'un seul sentiment envahissant. Il est inutile pour le lecteur de connaître le passé de mes personnages, comprendre ce qui a pu se passer pour que la jeune fille soit hospitalisée et savoir pourquoi le père a abandonné ses fillettes. De ce fait, le poème, en comparaison au conte, semble offrir une initiation encore plus forte à son lecteur, qui est forcé de réfléchir à un unique et lourd sujet. De plus, l'insertion de citations dans les poèmes réaffirme ce Temps sacré. Le lecteur se trouve à nouveau face aux questionnements sur la vie et la mort et ne peut y échapper.

Si, chez les Grimm, la pauvreté et la mélancolie des bonnes gens sont vite remplacées par la richesse et le bonheur, les personnages de mes poèmes prouvent plutôt que notre condition peut difficilement, ou ne peut tout simplement pas, s'améliorer. Comme mentionné, la magie, absente dans ma création, joue un grand rôle et « sauve » les personnages de leur misère. Néanmoins, même lorsque les personnages des frères Grimm réussissent par eux-mêmes à se sortir de leurs problèmes, mes personnages n'en sont pas aussi facilement capables. Dans le conte *Le sou volé*, la mère comprend qu'elle doit offrir les sous trouvés à un pauvre afin que le fantôme de son fils cesse de la hanter. Elle réussit donc, par elle-même, à rétablir l'ordre. Cependant, dans *L'enfant aux bras blancs*, le jeune homme se remémore le temps passé avec sa mère alors qu'elle était en bonne santé. Il regrette ces moments qui font partie de ses souvenirs. Il ne peut rien faire pour oublier ses pensées ou redonner la santé à sa mère. Désespéré, il se demande même, à la fin du poème, comment il a pu tout donner pour sa mère et ne recevoir d'elle qu'un « oubli salé ».

En définitive, mon projet d'intertextualité n'est qu'une continuation de ce qui a déjà été fait auparavant. Les contes oraux se sont figés sur papier, et nous les reprenons et les recréons selon notre goût et notre style : « Celui ou celle qui raconte le conte, est libre de l'interpréter à sa

façon, de lui imprimer ses préoccupations et ses goûts; de la même façon, l'auditeur est libre de le "ressentir" à sa manière pour le raconter autrement¹³¹ ».

Enfin, comme les frères Grimm qui terminent par : « Mon conte est fini, trotte la souris, celui qui la prendra pourra se faire un grand bonnet, un grand bonnet de sa fourrure, et puis voilà! » (*CG I*, 103), je me permets de terminer en parlant de cette souris qui, en se sauvant du conte, établit le lien entre l'histoire et la réalité. La souris, dans mon cas, représente toutes les références intertextuelles que j'ai attrapées des contes et que j'ai finalement libérées dans une tout autre réalité, celle de la poésie en prose. Et je me suis fait, après plusieurs lectures et réécritures, un « grand bonnet de sa fourrure » que je partage avec tous ceux qui veulent ressentir et lire les contes à leur manière afin que la tradition se poursuive.

¹³¹ Lilyane Mourey, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, *op.cit.*, p. 15.

ANNEXE DES CITATIONS

Le Roi-Visiteur, page 7

1. *Une nuit où tu sentis que les désirs s'exauçaient encore [...]*
« Dans l'ancien temps, quand les désirs s'exauçaient encore [...] » (CG I, 11)
2. *Prends-moi auprès de toi!*
« Allons, prends-moi pour que je vienne près de toi! » (CG I, 13)
3. *Le soleil, absent ce soir-là, avait pourtant vu tant de choses!*
« Dans l'ancien temps [...] vivait un roi dont les filles étaient toutes très jolies; mais la cadette était si belle que le soleil, qui a pourtant vu tant de choses, s'émerveillait aussi souvent qu'il lui éclairait le visage. » (CG I, 11)

Le tisserand du soir, page 8

1. *Maman ignorait tout d'un art qui eût permis de filer de l'or avec de la paille.*
« La malheureuse resta là, accablée, désolée, désespérée, se sachant perdue et incapable de sauver sa vie, car elle ignorait tout d'un art qui eût permis de filer de l'or avec de la paille. » (CG I, 319)
2. *Maman énumérait dans l'ordre tous les noms qu'elle connaissait et tous ceux qu'elle avait pu apprendre.*
« Le soir, [...] elle commença [...] à lui énumérer dans l'ordre tous les noms qu'elle connaissait et tous ceux qu'elle avait pu apprendre [...] » (CG I, 321)

Comme une Aero, page 9

1. *Et tel un oiseau hors de sa cage, tu es partie dès que l'obscurité s'est ouverte.*
« Tel un oiseau hors de sa cage, il était sorti dès que la porte s'était ouverte; et quelle joie pour eux! » (CG I, 101-102)

2. *À la pointe du jour, bien avant le lever du soleil, je m'étais agrippée à la fenêtre.*
« À la pointe du jour, bien avant le lever du soleil, la femme s'en venait réveiller les deux enfants [...] » (CG I, 95)

Dahlia, page 10

1. *Quand elle sortait de cette chambre, sans escalier ni porte, au milieu de la forêt, elle y laissait un bouquet de fleurs grignotées [...] et un arôme léger.*
« Lorsqu'elle eut ses douze ans, la sorcière l'enferma dans une tour qui se dressait, sans escalier ni porte, au milieu d'une forêt. » (CG I, 80)
2. *Dahlia, Dahlia, descends-moi tes cheveux.*
« Raiponce, Raiponce, descends-moi tes cheveux. » (CG I, 81)

Rouge sur neige, page 11

1. *Il était une fois, en plein hiver, quand les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet, toi.*
« Il était une fois, en plein hiver, quand les flocons descendaient du ciel comme des plumes et du duvet, une reine qui était assise [...] » (CG I, 299)
2. *Les gens de la maison te couchèrent sur le lit et te pleurèrent pendant trois jours. Puis, ils pensèrent à t'enterrer; mais tu étais encore aussi fraîche que si tu eus été vivante et tu avais toutes tes couleurs.*
« Ils la couchèrent sur une civière, et tous les sept, ils restèrent à côté et la pleurèrent pendant trois jours. Puis ils pensèrent à l'enterrer; mais elle était encore aussi fraîche que si elle eût été vivante et elle avait encore toutes ses couleurs et ses belles joues rouges. » (CG I, 307)

Un dernier verre, page 12

- Quand il ne reste rien, alors on est tranquille.*
« Quand il ne reste rien, alors on est tranquille! » (CG I, 18)

Petit ange sans rien, page 13

« Cher père », m'avais-tu répondu, « faites ce que vous voulez de moi : je suis votre fille ».

« Cher père, lui répondit-il, faites ce que vous voulez de moi : je suis votre enfant. » (CG I, 185)

Un dernier mot, page 14

1. *Même si tu es si merveilleusement belle.*

« Couchée là, elle était si merveilleusement belle qu'il ne pouvait pas en détourner ses yeux; il se pencha sur elle et lui donna un baiser. » (CG I, 287)

2. *Je ne trouve plus devant moi que de belles et grandes fleurs épanouies, qui s'écartent d'elles-mêmes pour m'ouvrir le passage.*

« Quand le prince avança vers la haute roncière, il ne trouva plus rien devant lui que de belles et grandes fleurs épanouies, qui s'écartaient d'elles-mêmes pour lui ouvrir le passage, et qui se resserraient derrière lui en refermant leur masse épaisse. » (CG I, 287)

Le regard brigand, page 15

Une horreur dans le fond de mon cœur.

La jeune fille [...] éprouvait comme une horreur dans le fond de son cœur à chaque fois qu'elle le voyait ou seulement pensait à lui. » (CG I, 236)

Plus forte que tout, page 16

Tu le vois, celui-là? Voilà un homme.

« Tu le vois, celui-là? Voilà un homme, dit le renard. » (CG I, 435)

Noire lassitude, page 17

1. *La nuit, ce drap noir tiré sur le ciel, sans lune, sans étoile.*

« Dans le temps jadis, il existait un pays [...] où le ciel était comme un drap noir tiré par-dessus, parce que la lune ne s’y levait jamais et parce que pas une seule étoile ne luisait dans l’obscurité. » (CG II, 362)

2. *Que le tintamarre devint tel, le désordre si grand et le chahut si énorme!*

« Bref, le tintamarre devint tel, le désordre si grand et le chahut si énorme qu’il alla retentir jusqu’au ciel. » (CG II, 364)

3. *Sous cette terre, dans ce monde où la plus noire obscurité a toujours régné, ouvre les yeux à tout le monde, fais-leur goûter à un peu de lumière !*

« Mais sous la terre, dans ce monde où la plus noire obscurité avait toujours régné, [...] cette insolite lumière déranga les morts et les tira de leur sommeil. » (CG II, 363)

Le vieux grand-père et sa petite-fille, page 18

Il était si vieux qu’il renversait souvent de la soupe devant lui, et même parfois manquait sa bouche.

« Ses mains aussi tremblaient, et il tenait si mal sa cuillère quand il était à table, qu’il renversait souvent de la soupe devant lui, et même parfois manquait sa bouche. » (CG I, 454)

Cordes de nuit, page 19

Nous restions plantées là comme un homme ensorcelé.

« Et il se remit à jouer, mais si merveilleusement bien [...] que le pauvre bûcheron restait planté là comme un homme ensorcelé, et son cœur se fondait de joie. » (CG I, 59-60)

Quand tout s’endort, page 20

Tout ce que tu pourrais désirer, tu l’auras!

« Tout ce que tu pourras désirer, tu l’auras! » (CG I, 412)

Les contes de nuit, page 21

C'était un tranquille concert de lamentations et de supplications pour obtenir vie sauve.

« Tout le troupeau se mit à caqueter d'épouvante, tête dressée, et ce fut un concert de lamentations et de supplications pour obtenir vie sauve. » (CG I, 494)

Par un simple « ok », page 22

Quel horrible spectacle ne découvris-tu pas!

« Dame Biquette, la pauvre mère, s'en revenait alors de la forêt à la maison; et quand elle arriva, hélas! quel horrible spectacle ne découvrit-elle pas! » (CG I, 38)

Le début d'une nouvelle époque, page 23

1. *Parce que nous nous trouvions abandonnés de tous, humiliés par le froid.*

« Et comme elle se trouvait abandonnée de tous, elle s'en alla à travers la campagne sans perdre sa confiance en Dieu. » (CG II, 293)

2. *Qu'il faudra se réveiller, n'ayant plus rien de rien, sous une pluie d'étoiles, sous nos semelles endolories.*

« Mais comme elle était là, n'ayant plus rien de rien, voilà soudain qu'il tomba une pluie d'étoiles devant elle, et chaque étoile était un bel écu d'argent. » (CG II, 293)

Couvre-feu, page 24

Loin sur un rivage qui nous arrête, loin sur des petites barques qui nous attendent.

« Continuant leur marche, elles arrivèrent sur un rivage qui les arrêta : sur l'eau, douze petites barques les attendaient, et dans chacune était un prince d'une grande beauté. » (CG II, 228)

L'enfant aux bras blancs, page 25

Un enfant d'une étrange pâleur et tout de blanc vêtu est entré.

« Midi sonna pendant qu'ils étaient en train de manger, et au douzième coup, la porte s'ouvrit, à la grande surprise de l'invité, qui vit entrer un enfant d'une étrange pâleur et tout de blanc vêtu. » (CG II, 294)

Partout à la fois, page 26

1. *Tu donnas un coup d'œil alentour et vis danser les rayons du soleil entre les arbres.*

« Le Petit Chaperon Rouge donna un coup d'œil alentour et vit danser les rayons du soleil entre les arbres, et puis partout, partout des fleurs qui brillaient. » (CG I, 161)

2. *Comme j'aurais de grands bras pour mieux te prendre!*

« -Comme tu as de grandes mains! / -C'est pour mieux te prendre, répondit-elle. » (CG I, 162)

Petit poisson, page 27

Il disparaissait en un clin d'œil et je m'affolais.

« Un jour qu'il était allé loin pour en chercher, le jeune garçon se trouva soudain en présence d'un enfant tout petit [...] qui l'aida d'abord à ramasser son bois [...]; mais là, il disparut en un clin d'œil. » (CG II, 491)

Si fière! page 28

Tous, un après l'autre, par rang de taille.

« Les beaux enfants étaient là, bien alignés par rang de taille, [...] puis se mirent à genoux. » (CG II, 387)

Donne-moi, page 29

*À peine ai-je construit ma maison./ À peine ai-je allumé le feu dans ma propre cheminée./
À peine ai-je planté les arbres qui portent fleurs et fruits./ À peine ai-je songé à jouir de
l'existence voilà qu'il me faut maintenant mourir.*

« À peine aurai-je construit ma maison et allumé le feu dans ma propre cheminée, juste quand j’aurai planté les arbres qui portent fleurs et fruits, à l’heure qu’enfin je pourrais songer à jouir de l’existence, voilà qu’il me faudra mourir! » (CG II, 366)

Un oubli de cristal, page 30

1. *Tu reprenais une forme humaine pendant quelques minutes.*

« Ils ne reprenaient leur forme humaine, l’un et l’autre, que pendant deux heures chaque jour. » (CG II, 464)

2. *Toi au visage cendreau et ridé, aux yeux chassieux.*

« Son visage était cendreau et tout ridé, elle avait les yeux chassieux et des cheveux rouges! » (CG II, 465)

Votre histoire, page 31

C’était une existence calme, silencieuse et bonne.

« Alors elle vécut là pendant un temps, [...] et c’était une existence calme, silencieuse et bonne. » (CG II, 177)

Un petit zeste, page 32

L’homme difficile de caractère et entêté, c’était toi.

« Il était une fois un enfant difficile de caractère et entêté, qui ne faisait jamais ce que sa mère lui disait. » (CG II, 146)

Sans mot, page 33

Je faisais ce qui me plaisait, ce qui me passait par la tête.

« Que cela vous serve d’exemple : [...] faites plutôt ce qu’il vous plaît, ce qui vous passe par la tête, et comme cela [...] vous agirez avec autant d’intelligence que Jean, le valeureux valet. » (CG II, 313)

Rien avec rien, page 34

1. *L'hiver mettait un blanc manteau de neige partout et quand le printemps l'enlevait, je n'étais rien, voilà la vérité.*

« Quand l'hiver vint, il mit un blanc manteau de neige sur la tombe; et quand le soleil du printemps l'eut enlevé, le père prit une seconde femme. » (CG I, 138)

2. *Que les mots, tel du sang, coulent entre mes mains, coulent si fort que les ongles en deviennent rougis.*

« De nouveau, le prince [...] vit que le sang coulait, coulait si fort que le bas blanc en était tout rougi. » (CG I, 145)

Un après l'autre, page 35

Comme si le monde entier devait se remplir de bouillie pour que personne n'eût plus faim.

« Alors il cuisina, et la mère mangea jusqu'à n'avoir plus faim; mais comme elle voulait maintenant que le petit pot s'arrêtât, [...] la bouillie envahit la cuisine [...] comme si le monde entier devait se remplir de bouillie pour que personne n'eût plus faim. » (CG II, 70)

La fin, page 36

*Je suis le pauvre, le vieux/ Tu es la petite, celle qui aura tout. / Je te pousse, je te pousse!/
Comme la pomme... comme la pomme qui a lâché prise [...]*

« Je suis le pauvre vieux Cricrac/ Debout dehors sur mes tibias/ Mes vieux tibias dix-sept fois longs, / Fais ma vaisselle, Dame Rougehomme! » (CG II, 462)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Les contes : Kinder und Hausmärchen*, Armel Guerne (traducteur), Paris, Flammarion, coll. « L'Âge d'or », Volume I et Volume II, 1967.

Ouvrages théoriques

ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN, « Réarranger des motifs, c'est changer le sens. Princesses et petits pois chez Andersen et Grimm », *Contes : l'universel et le singulier*, Lausanne, Payot, 2002, p. 155-174.

ALLEN, Graham, *Intertextuality*, New York, Routledge, 2000.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 2000.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1999.

BÉRARD et BORELLA, Bruno et Jean *Métaphysique des contes de fées*, Paris, L'Harmattan, coll. « Métaphysique au quotidien », 2011.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses », 1976.

BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle, *The Mother, Archetypal Image in Fairy Tales*, Michael Mitchell (trad.), Toronto, Inner City Books, 1988.

DE BIASI, Pierre-Marc, «Théorie de l'intertextualité», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, préface de François Nourissier, Paris, Encyclopædia Universalis / Albin Michel, 1997, p. 371-378.

COURTÉS, Joseph, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1986.

DECOURT, Nadine, « À travers les contes de Grimm », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p.73-88.

ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959.

_____, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1983.

- _____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.
- _____, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1989.
- ELLIS, John M., *One Fairy Story too Many*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- FAVAT, André, *Child and Tale: The Origins of Interest*, Illinois, National Council of Teachers of English, 1977.
- FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1968.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et études », 2005.
- GIRARD, Marc, *Les contes de Grimm, lecture psychanalytique*, Paris, Imago, 1990.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, coll. « E3 », 1981.
- KAMENETSKY, Christa, *The Brothers Grimm and Their Critics*, Ohio University Press, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- _____, *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.
- LANDRY, Tristan, *La mémoire du conte folklorique de l'oral à l'écrit*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2005.
- MCGLATHERY, James M., *Fairy Tale Romance: The Grimm, Basile, and Perrault*, Illinois, University of Illinois Press, 1991.
- MOUREY, Lilyane, *Grimm et Perrault, histoire, structure, mise en texte des contes*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1978.
- PERRAULT, *Contes*, éd. de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PRÉVOST, Maxime, « Conan Doyle et l'aventure de la mort fictive », *L'inconvénient*, no 49 (nov. 2011), p. 39-49.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2002.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

_____, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

ROCHE-MAZON, Jeanne, *Autour des contes de fées*, Paris, Didier, 1968.

ROUSSEAU, René-Lucien, *L'envers des contes : Valeur initiatique et pensée secrète des contes de fées*, St-Jean-de-Braye, Dangles, coll. « Horizons ésotériques », 1988.

SCHNITZER, Luda, *Ce que disent les contes*, Paris, Sorbier, 1985.

SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1977.

STÉPHANE, Nelly, « La métamorphose », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p.89-97.

TADIÉ, Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 1994.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 2000.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, Paris, La Fontaine de Pierre, 1980.

_____, *L'interprétation des contes de fées*, Paris, Dervy, 1987.

_____, *Archetypal Patterns in Fairy Tales*, Toronto, Inner City Books, 1997.

WILSON, Anne, *Traditional Romance and Tale*, Norwich, Rowman & Littlefield, 1976.

ZIPES, Jack, *Fairy Tales and the Act of Subversion*, Londres, Heinemann, 1983.

_____, « Filer avec le destin », *Europe*, nos 787-788 (nov.-déc. 1994), p.106-118.

_____, *When Dreams Come True, Classical Fairy Tales and Their Tradition*, New York, Routledge, 1999.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|----|
| Dédicace et remerciements | ii |
| Résumé | iv |
| Partie I : L'instant d'un ennui | |
| <i>Le Roi-visiteur</i> | 7 |
| <i>Le tisserand du soir</i> | 8 |
| <i>Comme une Aero</i> | 9 |
| <i>Dahlia</i> | 10 |
| <i>Rouge sur neige</i> | 11 |
| <i>Un dernier verre</i> | 12 |
| <i>Petit ange sans rien</i> | 13 |
| <i>Un dernier mot</i> | 14 |
| <i>Le regard brigand</i> | 15 |
| <i>Plus forte que tout</i> | 16 |
| <i>Noire lassitude</i> | 17 |
| <i>Le vieux grand-père et sa petite-fille</i> | 18 |
| <i>Cordes de nuit</i> | 19 |
| <i>Quand tout s'endort</i> | 20 |
| <i>Les contes de nuit</i> | 21 |
| <i>Par un simple « ok »</i> | 22 |
| <i>Le début d'une nouvelle époque</i> | 23 |
| <i>Couvre-feu</i> | 24 |
| <i>L'enfant aux bras blancs</i> | 25 |
| <i>Partout à la fois</i> | 26 |
| <i>Petit poisson</i> | 27 |
| <i>Si fière!</i> | 28 |
| <i>Donne-moi</i> | 29 |
| <i>Un oubli de cristal</i> | 30 |
| <i>Votre histoire</i> | 31 |
| <i>Un petit zeste</i> | 32 |
| <i>Sans mot</i> | 33 |
| <i>Rien avec rien</i> | 34 |
| <i>Un après l'autre</i> | 35 |
| <i>La fin</i> | 36 |

| | |
|--|-----|
| Partie II : Un parcours intertextuel | |
| I. Origines de l'intertextualité | 38 |
| II. L'intertextualité dans les poèmes | 42 |
| | |
| Partie III : Un parcours raconté | |
| I. Qu'est-ce qu'un conte? | 54 |
| II. Les contes des frères Grimm | 58 |
| III. Littérature initiatique | 63 |
| | |
| Partie IV : Un parcours réflexif | |
| I. <i>La Belle au bois dormant et Un dernier mot</i> | 80 |
| II. <i>Jeannot et Margot et Comme une Aero</i> | 86 |
| III. <i>Oustroupistache et Le tisserand du soir</i> | 91 |
| IV. Retour sur l'intertextualité | 95 |
| | |
| Conclusion | 104 |
| Annexe des citations | 110 |
| Bibliographie | 118 |