

## Conte ou nouvelle? *Métamorphoses de la reine*: un recueil subversif

ÁNGELES SÁNCHEZ HERNÁNDEZ  
Universidad de Las Palmas de GC

### 0. Introduction

Dans cet article, je me propose d'examiner l'œuvre *Métamorphoses de la reine* de Pierrette Fleutiaux qui a reçu le Goncourt de la nouvelle en 1985. C'est donc bien d'une nouvelle qu'il s'agit mais le contenu fait des allusions précises aux contes des fées et, en particulier, aux contes de Perrault. C'est pour cette raison que je voudrais faire le point sur ces deux genres narratifs qui sont intégrés dans la narration brève. Il convient de délimiter deux concepts qui peuvent se confondre facilement car ils acquièrent une importance particulière dans ce cas, puisque je me propose de souligner les changements et les rapprochements qui s'établissent entre les contes de fées et ces nouvelles de Fleutiaux. D'ailleurs, la différence ou la similitude des thèmes abordés est nécessaire pour souligner la déconstruction réalisée par l'auteur, car elle dévoile une composition originale qui poursuit des objectifs différents.

Le conte se définit par trois normes: il raconte des faits imaginaires, son but est de distraire bien que, souvent, il s'en dégage une morale, il révèle, par ailleurs une tradition orale très ancienne et presque universelle qui sera très tôt reprise dans une littérature lettrée – rappelons, à titre d'exemple, les contes d'Apulée au IIe siècle- et qui est devenue célèbre par les contes de fées (Aron, 2002: 112). En France, 'les Modernes' les ont introduits dans les salons, Perrault fait apparaître *Histoires ou contes du temps passé* en 1697, recueil composé de huit histoires dont six étaient inspirées de la tradition populaire. Les travaux de Propp, Lévi-Strauss, Jung ou Bettelheim parmi d'autres, ont montré que la brièveté et la typicité des contes populaires a fait d'eux un objet d'études privilégié. Des contes de fées s'en dégage généralement une morale mais qui n'est même pas énoncée ce qui constitue l'une des différences avec la fable, et ce principe qui dérive du récit résume son enseignement. Ils parlent de la quête de l'amour et de la richesse, du pouvoir et de ses

privilèges, ils montrent le chemin pour sortir de la forêt et revenir au calme du foyer familial pour pouvoir retrouver la sécurité, ils mettent en évidence les angoisses enfantines et ils aident aussi les enfants à élucider leurs conflits de compréhension du monde réel.

Les contes de fées et les mythes ont beaucoup de composants communs, tous les deux sont nés de l'expérience accumulée par une société qui voulait transmettre la sagesse à des générations futures. Leurs personnages et leurs événements matérialisent des conflits internes mais l'avantage des contes de fées par rapport aux mythes s'établit sur la manière de résoudre les problèmes envisagés car ils restent plus proches de la quotidienneté et de la probabilité des faits et, pour cette raison, ils avancent quelques pas dans le développement psychique vers un niveau supérieur de l'être humain (Bettelheim, 2002: 32), et cette proximité d'une problématique concrète a fait des contes la lecture privilégiée des enfants. Au long des siècles, il y a eu une évolution du genre, et la distinction entre conte populaire et littéraire tend à s'effacer actuellement sous l'effet de la signature de l'écrivain. Il paraît clair qu'il associe deux fonctions, l'une ludique et l'autre anthropologique et, dans ces dimensions, certaines transformations ont été effectuées dans les récits de Fleutiaux. L'auteur reprend des histoires déjà connues par les lecteurs et inscrites dans sa mémoire dès l'enfance puisqu'elles appartiennent à l'imaginaire collectif, au moins, occidental, et elle va effectuer toute une transformation de ces prototypes humains et sociaux avec un fin sens de l'humour et de l'ironie.

Le terme *nouvelle* est déjà confirmé au XIIe siècle pour renvoyer à une narration qui raconte quelque chose d'inouï, à un fait *nouveau* (de là le nom) mais qui est donné pour vrai. En ce sens de nouveauté peuvent bien se comprendre les nouvelles de Fleutiaux parce qu'elle innove, surtout, par rapport au traitement des sujets atteints. Le XIXe siècle a été celui de la nouvelle publiée dans les journaux où l'auteur devait s'adapter au public en acceptant des thèmes et une esthétique particulière imposés, puisque l'écrivain était forcé de passer au préalable par le «cahier de charges» du journal. Le XXe siècle, par contre, devient celui des recueils, la nouvelle change de support et passe du domaine de la presse à celui de l'édition, bien qu'il y ait eu des essais de poursuivre l'ancienne veine journalistique<sup>1</sup>. La libération des contraintes du journal et l'essor de l'édition directe de ce type de récits entraîne l'intégration par l'auteur de cette esthétique des œuvres brèves dans les enjeux généraux de la littérature (Mignard, 2002: 10-11). Julio Cortázar a voulu rendre perceptible au lecteur la pleine incorporation de la nouvelle comme genre littéraire indépendant à part entière du roman, il a établi un parallélisme entre ces deux types de narration et les deux arts qui ont atteint le grand public au XXe siècle: le cinéma et la photographie; il a manifesté : «[...] una película es un 'orden abierto' novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación»<sup>2</sup>. Le cinéma et le roman agissent par accumulation d'éléments et cet assemblage produit le climax, tandis que la photographie et la nouvelle travaillent sur la

1 Le journal *Le monde* du dimanche a publié pendant quelques années de la décennie 1980 une nouvelle littéraire qu'il a dû arrêter par la situation financière du journal (Annie Mignard p. 10).

2 Cité par J. Paredes Núñez (p. 31) qui reprend la conférence de J. Cortázar "Algunos aspectos del cuento", La Habana, 1970.

concentration, il faut toujours limiter, prendre une seule image, un seul événement mais si représentatif qu'il doit déclencher chez le lecteur une ouverture focalisatrice qui le pousse plus loin de l'anecdote littéraire ou optique (Paredes Nuñez, 1986: 31).

Les dernières décennies ont vu ce genre littéraire devenir une sorte de laboratoire expérimental de l'écriture en y introduisant des techniques de condensation, de fragmentation ou de discontinuité (Aron, 2002: 401- 402) et, par conséquent, on a considéré ce genre comme moderne puisqu'il s'est adapté à l'esprit du temps, à un lecteur presque toujours pressé qui se rapproche de la vision du monde centrée sur le moment présent, phénomène qui s'accorde assez bien au caractère éclaté et rapide du texte bref. Mais il faudrait souligner la complexité de ce type de narration parce que, sous l'apparente souplesse du récit de la nouvelle, on oblige le lecteur à revenir souvent en arrière dans la lecture pour rattraper le sens tapi entre les phrases comme remarquent M. Borgomano et E. Ravoux-Rallo (1995: 155): «Ainsi la nouvelle, d'apparence si simple, se révèle un lieu de paradoxes et de contradictions, domaine privilégié de l'incertitude, bien moderne en ce sens. Ou peut-être vaudrait-il mieux dire: postmoderne?» En somme, la nouvelle condense l'action, le temps et l'espace fréquemment, elle accélère la trame qui reste assez éloignée des digressions et des descriptions du roman et, dans ce type de narration courte, la profondeur de l'analyse psychologique des personnages est bien moins exhaustive. Le conte offre au lecteur, aussi, une action fictive et simple qui se déroule de façon directe avec très peu de personnages où l'on privilégie le dénouement avec un langage concis et intense. Peut-être, la différence entre le conte et la nouvelle pourrait se fonder sur le contenu. Enfin, il faudrait souligner la perméabilité de la nouvelle actuelle et affirmer que «Conte, fable, récit, histoire, etc., sont, moins que des définitions, des modalités d'une fiction brève, et des façons d'indiquer la tonalité variable de son registre» comme remarque A. Mignard (2002: 23) de manière pertinente dans sa thèse sur la fiction brève française de la fin du siècle dernier.

Le recueil de nouvelles *Métamorphoses de la reine* garde du conte le côté fantaisiste et invraisemblable pour suivre un chemin de soulagement émotionnel et naïf propre aux contes de fées qui est souligné par la recherche psychanalytique. Bruno Bettelheim (2002: 53) remarque comment ces récits simples reconfortent les enfants beaucoup plus que les raisonnements et les opinions des adultes, ce but d'apaisement est admis par l'écrivain dans la préface. Et, d'un autre côté, le livre de Fleutiaux transgresse et, même, choque le lecteur par la rudesse des certaines descriptions qui éloignent considérablement son récit de l'enfance et du ton léger des narrations féeriques. Avec ces nouvelles, le lecteur procède à la lecture des histoires avec lesquelles il s'amuse bien, étant donné qu'elles réveillent des images qui lui sont chères et familières mais, ensuite, il doit reprendre le texte et retrouver d'autres signifiés dérobés sous ces images simples et insolites; d'autres fois, c'est l'histoire qui tourne de sorte que le lecteur reste ébahi du ton employé, des propos qui se dirigent à un être adulte et qui font référence au monde contemporain.

## 1. Genèse de l'œuvre de P. Fleutiaux et subversion des contes

Les nouvellistes sont en majorité romanciers, rappelons-en quelques noms importants dans la littérature française actuelle: des auteurs comme M. Tournier ou J.-M. G. Le Clézio sont des grands romanciers qui ont écrit de nombreux contes. Cela signifie qu'ils n'ignorent pas les problèmes de la fiction romanesque; en général, ils passent du format long au court selon l'histoire à raconter. Pierrette Fleutiaux est une romancière confirmée à présent qui a obtenu, à part ce Goncourt de la nouvelle, le prix Fémina 1990 avec le roman *Nous sommes éternels*, le prix Thyde Monnier de la Société de Gens de Lettres en 2001, le prix des Bibliothécaires en 2002, et d'autres encore. Son œuvre est traduite à plusieurs langues, son dernier livre *Des phrases courtes, ma chérie* (2001), considéré comme le meilleur roman de l'année en langue française, en Chine, est déjà en version espagnole<sup>3</sup>. La production littéraire de cette femme écrivain a commencé, il y a trente ans, par un autre recueil de nouvelles préfacé par Julio Cortázar, *Histoires de la chauve-souris* (1975), et elle n'a jamais abandonné la voie de la narration courte, qu'elle a poursuivie avec des publications comme *La Forteresse* (1979) ou *Sauvée* (1993).

Dans la préface à l'œuvre citée, Fleutiaux ajoute quelques observations sur la genèse de cette nouvelle qui sont nécessaires pour comprendre le point de vue que cette étude va suivre; elle avoue être revenue aux contes de son enfance au moment d'une crise personnelle parce qu'ils avaient pénétré sa conscience avec une telle force que c'était la seule littérature que son esprit arrivait à admettre mais, en même temps, il y avait un rejet; et cette contradiction entre accueil et refus lui a rendu, justement, le désir d'écrire.

L'auteur a envie de récrire à sa convenance ces contes fixés dans l'inconscient individuel et collectif à travers ces héros traditionnels, en y déployant une grande imagination fantastique peu conforme aux normes, et le résultat est un renouvellement où satire et démystification se succèdent pour offrir toute la mouvance du réel. Elle est partie du monde féerique de lectures enfantines pour l'écriture de ce livre car elle avoue dans la préface que ce monde irréel a imprégné sa conscience avec une telle force qu'il constitue «un réel au même titre que le Réel». La romancière saisit un personnage conducteur de la tradition merveilleuse infantile pour donner une continuité au recueil qu'elle présente. Cette reine, restée au second plan dans les récits classiques, joue l'un des premiers rôles ici, elle va rénover sa façon d'agir et va utiliser d'autres personnages traditionnels comme Cendron, une espèce de Cendrillon à l'envers, ou Petit Pantalon Rouge qui évoque le Petit Chaperon Rouge de notre enfance. Mais l'univers qu'elle décrit n'est pas innocent et les images ne sont pas toujours fabuleuses; quelquefois, elles tournent au noir et semblent tirées davantage d'un cauchemar que d'une tranquille rêverie, bien que tout soit raconté avec une incontestable fantaisie; et, au centre de bien des histoires, il y a une place considérable au sexe, aspect qui l'éloigne des

3 *Frases cortas, vida mía* (2003), Valencia: Edicions Brosquil.

recueils habituels pour les plus petits. Le recueil enferme sept histoires différentes: *La femme de l'Ogre*; *Cendron*; *Le différé de la reine*; *Petit Pantalon Rouge*, *Barbe-Bleue* et *Notules*; *Les sept géantes*; *La reine au bois dormant*; *Le palais de la reine*.

Pierrette Fleutiaux a été longtemps professeur dans une université américaine et connaît bien toutes les théories critiques, elle est donc au courant des recherches psychanalytiques, des conceptions sur la femme-auteur de Gubar, Kristeva ou Showalter et elle connaît, forcément, les procédés de déconstruction qui étaient à l'honneur dans les années quatre-vingt en USA. Elle avoue, dans la préface, avoir lu les études sur les contes de Perrault réalisées par Marc Soriano et partager, aussi, les opinions de B. Bettelheim sur les significations de ces contes mais l'auteur n'aime garder de ces recherches que deux mots: consoler et guider (p. 10). Ces deux mots sont donnés par le psychanalyste américain dans son livre *The uses of enchantement*<sup>4</sup> pour souligner l'importance que représentent des narrations féeriques dans la santé mentale des enfants. Ce thérapeute trouve dans la littérature infantile des «contes de fées» le domaine privilégié pour que l'enfant arrive à comprendre les problèmes internes des êtres humains et à trouver les solutions correctes aux difficultés de toutes les sociétés et de tous les temps, même de cette «société moderne de masses», parce qu'ils exposent un problème existentiel et leur offrent des solutions simples et symboliques qui les aident à maîtriser les tensions pour mûrir; il est contre les versions édulcorées et simplistes de contes de toujours publiés aujourd'hui (Bettelheim, 2002: 11-14).

Notre écrivain se souvient des récits d'enfance mais, cependant, elle reconnaît que ces contes n'étaient pas propres à la femme qu'elle est devenue. Alors, elle en entreprend une adaptation à sa réalité actuelle mais c'est, finalement, l'écriture qui a dirigé le procès curatif et elle affirme (Fleutiaux, 1984: 10):

Il m'est alors venu à l'idée que ces contes étaient des contes d'enfants et que je n'étais pas une enfant, plus spécifiquement que c'était des contes de petites filles et que j'étais une femme, et plus spécifiquement encore que lorsqu'on y parlait de femmes (et d'hommes aussi, bien sûr), cela ne me plaisait pas, non, pas du tout. Et à la suite de cela, toute sorte d'autres idées plus compliquées, avec des colères, des surprises, des interrogations, tant et si bien que ces contes se sont mis à vivre d'une toute autre façon.

Et au début, je voulais les diriger à ma manière, pour qu'ils m'apportent les solutions de vie que j'avais déjà fixées à priori, dans ma naïveté. Mais ces textes archaïques sont un matériel magique. Malgré mes exhortations et mes efforts, ils ne sont pas allés toujours où je voulais.

La thématique féerique revenue à sa mémoire a tellement de force qu'elle la soulève et la fait réagir contre certains préjugés qu'elle a acceptés comme logiques et raisonnables tout au long de sa vie. À ce stade de son existence, elle croit que c'est le temps de répondre

4 P. Fleutiaux préfère ce titre en anglais pour la signification qu'il garde à la traduction française.

personnellement mais aussi d'énoncer cette rébellion contre ces idées préconçues qui ont pénétré l'inconscient collectif. Il lui vient l'envie de modifier ces contes connus de tous, de les renouveler par d'autres histoires qui repèreraient une évolution dans la société. Fleutiaux va scruter l'âme féminine et masculine aussi. Elle met au premier plan la femme de l'ogre ou bien cette reine qui la hante, mais elle transforme les histoires à son gré comme, par exemple, celle de Cendrillon pour faire vivre cette expérience à un homme et à ses frères qui ne suivent pas le patron masculin standard.

Et, en réécrivant les histoires, l'auteur semble partager les théories formulées par Françoise Collin (1997: 63-65) sur l'écriture des femmes, celle-ci défend que l'histoire de la littérature est une histoire essentiellement d'œuvres écrites par des hommes mais ces livres ne sont pas étrangers aux femmes car elles s'en sont nourries, ces textes ont contribué à leur formation et, par conséquent, elles ne sont pas prêtes à y renoncer. Le monde continue d'être imaginé par les hommes et représenté par eux, malgré la place grandissante que les femmes y prennent aujourd'hui. Les transformations de l'ordre établi ne peuvent pas se réaliser par la force et, d'ailleurs, les changements symboliques sont plus compliqués encore puisque l'imaginaire ne peut être préétabli car il appartient au monde de ce qui ne peut pas être montré, il demeure toujours masqué et sa transformation a besoin d'un travail lent, complexe et multiple. Le symbolique qui est encore à venir reste dans le domaine de l'inconnu et leur subversion suppose une manière d'envisager le texte, de voir au milieu du noir, de voir comme un aveugle ce qui ne peut pas encore devenir réel.

Les contes de fées sont considérés depuis quelques temps comme une façon thérapeutique valide pour aider les enfants à résoudre leurs difficultés en réfléchissant sur les conflits représentés dans les différents épisodes. Le monde de l'imagination force l'individu à aller au bout des luttes angoissantes, et cette circonstance l'aide à affronter ses peurs, à les maîtriser et à s'en délivrer.

## **2. Métamorphoses des personnages des contes de fées**

Pour essayer d'approfondir un peu dans les histoires racontées et, compte tenu de l'espace réduit d'un article, j'ai choisi trois récits des sept insérés dans le recueil. Le tri réalisé n'obéit qu'à des critères subjectifs à propos de l'universalité des personnages évoqués. Je pense qu'il faut expliquer un peu le contenu des histoires pour arriver à comprendre l'étendue de la subversion atteinte. La première aventure révèle un personnage familier des contes de fée: l'ogre, mais il s'agit ici de sa femme, rôle peu développé dans la tradition, l'histoire va s'élargir avec un autre conte celui du Petit Poucet, et les deux histoires vont s'entremêler. Le deuxième récit exposé appartient à l'histoire de Cendrillon mais le récit classique de la jeune fille couverte de cendre se transforme et le héros évolue pour devenir un beau jeune homme sage et bien éloigné des banalités de la vie. La dernière aventure qu'on propose ici

effectue, une autre fois encore, l'association de deux contes: *Le Petit Chaperon Rouge* et *Barbe-Bleue*, en y ajoutant des notes explicatives sur le contenu dans la partie appelée *Notules*, partie finale où l'on établit des commentaires à la manière des éditions critiques des textes pour les parodier.

### 2.1. *La femme de l'Ogre*

L'Ogre est le personnage par excellence qui aime manger des enfants et qui a des bottes de sept lieues. Dans cette première nouvelle du recueil, ce n'est pas lui mais sa femme qui occupe le premier plan de la narration. Elle a une double vie, d'abord celle qu'elle mène à côté de l'ogre en lui donnant satisfaction pour tout ce qu'il désire, ainsi elle prépare d'abord les viandes sanguinolentes pour les petites ogresses, les emmène se coucher après avoir brossé leurs dents, puis, elle redescend laver leurs assiettes et disposer que tout soit prêt pour l'arrivée du père qui mange, fume sa pipe, compte ses filles, et vérifie que tout est dans l'ordre convenu, avant de monter se coucher. Ensuite, au milieu de la nuit, quand rien ne bouge dans la maison, elle descend et recommence une autre vie bien à elle (Fleutiaux, 1984: 18): «Là, elle allume la lumière et il lui semble enfin sortir du puits profond où elle s'était repliée». C'est alors que son esprit arrive à reprendre son souffle. Et, dans sa cuisine sans trace de sang ni d'os, avec les fenêtres ouvertes qui laissent pénétrer l'air embaumé de la nuit, elle prépare ses légumes minutieusement au feu puisqu'elle est végétarienne et qu'elle devient malade à la seule vision du sang des viandes, elle sent que tout revient à sa place et se promène dans la forêt avant de s'endormir jusqu'à l'aube, moment où elle doit remonter au lit pour reprendre sa place à côté de son mari qui ne s'aperçoit pas de ses absences. La nuit, sa vraie nature s'épanouit en cachette et en solitude; le jour, elle mène une vie qui ne la satisfait pas.

Elle éprouve de la nostalgie quand l'ogre et ses amis, réunis chez elle, racontent les voyages qu'ils ont faits avec leurs bottes de sept lieues et lui montrent cette partie du monde inconnue à laquelle elle ne peut pas avoir accès. Elle n'a pas la possibilité de voyager parce qu'elle n'a que ses faibles jambes pour se déplacer (p. 20):

Mais elle sait bien qu'au-delà de sa forêt il y a une infinité des choses, et les descriptions rudes des Ogres pénètrent en elle, raniment des souvenirs. Elle aussi un jour est allée très loin, au bord d'une grande eau bleue, qui n'était pas contenue comme dans le puits, mais s'étendait jusqu'à l'horizon, comme un bain pour toutes les créatures de la terre.

Cette évocation de la mer qui entrouvre la porte de la liberté, de l'horizon lointain comme contraposition à ce puits où elle est submergée. Elle récupère les souvenirs agréables de l'enfance mais, vite, elle se rappelle la réalité de ces moments passés chez son père qui n'étaient non plus idylliques puisqu'elle évoque les images d'elle toujours privée de liberté, «courbée sous un fardeau» (p. 20), méprisée par son père à cause de sa faiblesse physique.

Cette insatisfaction présente à côté de l'ogre n'est pas nouvelle, depuis son enfance elle a subi le mépris dans la société patriarcale. Elle a toujours cherché à trouver son issue mais sans aucun succès. Elle se revoit très jeune égarée dans la neige sans retrouver son chemin et il lui faudra l'apparition d'un ange pour s'en sortir provisoirement. Elle est séduite par ses mots et elle le supplie de l'emporter avec lui n'importe où, car elle est prête à tout faire. Elle semble traverser le monde de part à part en le survolant auprès de lui et, après une nuit de délire amoureux avec cet ange miraculeux, en se réveillant au petit matin tout a changé et «les ailes de l'ange n'étaient plus blanches, ni son visage ni ses bottes volantes» (p. 24). Rien de ce qu'elle avait vu avant ne restait en lui et, dès lors, elle est convaincue qu'il est le diable et elle se croit en enfer. Elle finit bientôt par démythifier l'enfer et par désacraliser le diable et, à partir de cette expérience juvénile, «la femme de l'Ogre ne croit plus ni aux anges ni aux diables» (p. 26).

Après l'évocation de la jeunesse de l'ogresse, la narration revient au moment présent, à la vie du couple à côté de l'Ogre, il n'y a plus d'anges, plus de princes charmants, il ne reste que la simple réalité auprès d'un autre être de son espèce avec une acceptation résignée des situations brutales par rapport au sexe qu'elle subit silencieusement ou bien par rapport à l'éducation de leurs enfants, les petites ogresses, qui doivent continuer la formation barbare et sanglante forcée par le pouvoir parental, éducation bien éloignée de ce qu'elle considère correct. Mais, d'une autre part, elle hésite à leur montrer quel est le chemin le plus adéquat, parce qu'elle perçoit d'autres dangers dans cette société où elles sont obligées de vivre. Les ogresses ne seront plus préparées pour lutter contre ces périls qui les guettent si elles suivent les principes moins 'sanguinolents' de leur mère et, alors, celle-ci défailit (p. 32):

La mère sent que les chemins familiers se mêlent dans sa tête, elle ne sait plus quelle direction prendre, des peurs la guettent de tous côtés, les yeux des ogresses sont comme des pastilles immobiles collées sur sa peau, une grande fatigue lui vient, pour un peu elle se laisserait glisser sur le sol, s'abandonnant à tout ce qui pourrait arriver, avec effort elle reprend le conte.

La mère tente de leur démontrer, au moyen du récit révisé du Petit Chaperon Rouge, qu'il ne faut pas détruire pour survivre car le diable peut être satisfait de manger d'autres plats et, par conséquent, de ne plus avoir besoin de dévorer l'enfant, mais cette fin de l'histoire ne plaît pas aux petites ogresses qui persistent dans le chemin de la légende. La mère abandonne ces propos innovateurs pour leur formation car ils sont voués à l'échec.

Peu après, la femme de l'ogre retrouve sur le seuil de la porte de sa maison un être très petit qui lui demande abri et nourriture, elle a peur que son mari le mange et lui dit de s'en aller le plus vite possible, mais le Petit Poucet et ses frères sont décidés à rester car ils n'ont aucune chance non plus de survivre dans la forêt à cause des loups et ils font confiance à cette femme et à leur astuce pour sortir vivants de l'épreuve. En plus, cette ogresse n'avait jamais vu un «être si obstiné et raisonneur» (p. 39) et, pour une fois, elle oublie sa peur. Les



petits garçons sont détectés par l'ogre et par les petites ogresses, mais ils vont triompher par leur ruse comme dans les fables. Les plus petits et les moins forts triomphent sur les puissants mais la description n'épargne pas les images de la voracité familiale:

Les ogresses et l'Ogre vont d'une chambre à l'autre, retrouvant à chaque fois l'odeur plus forte, ils tournent les uns autour des autres, les petites dents s'enfoncent de plus en plus fort, les mains de l'Ogre serrent au hasard, du sang coule, des os craquent, l'odeur qui circule les affole, les enrage, ils ne voient plus, les ogresses sont sur leur père comme une meute, il secoue ses énormes bras et mord à droite, à gauche, écrase et déchire.

L'ogre et les ogresses se dévorent réciproquement. Ils ont été victimes de leur violence et de leurs convictions mais le Petit Poucet et ses frères arrivent à se sauver. Après la mort de toute sa famille, la femme de l'Ogre pense à l'image préférée des *ogrelettes* vêtues tout en blanc, très propres près de l'eau et alors elle se met à pleurer, mais elle retient vite ses larmes dès que leur image se transforme et elles apparaissent avec leurs dents pointues et des lambeaux de viande se montrent entre leurs lèvres. Elle rapproche le sentiment actuel provoqué par la mort de ses filles de celui éprouvé lors de la découverte de la mortalité de l'ange/diable apparu au temps de sa jeunesse; c'est-à-dire, que l'Ogre et les petites ogresses n'avaient pas laissé de trace sur terre à leur mort puisqu'ils avaient toujours infligé la souffrance à autrui.

L'ogresse poursuit sa vie, elle lit sans cesse tous les journaux qui arrivent au village, ce qu'on peut y lire reproduit des scènes qu'elle a déjà vécues. On y retrouve la description d'événements qu'on apprend quotidiennement par les médias. L'humanité n'a pas avancé d'un pas sur quelques aspects essentiels de la condition de l'être humain qui raisonne et qui est capable d'argumenter sa pensée. La narration des histoires magiques qui remontent à la nuit des temps est aussi scabreuse que la réalité d'aujourd'hui (p. 44):

Les massacres, des carnages, des tueries et puis des crimes, des tortures dans les caves, les villas piégées, des tireurs fous, les explosions, et puis des enfants, les enfants brûlés, tirés comme des pigeons, violés, découpés, et des enfants arme au poing et uniforme, et les enfants en bande avec des chaînes.

Mais les contes des fées finissent toujours bien, avec la récompense de celui qui est quelqu'un de bien, celui qui a souffert au long de la narration et, ainsi, la femme de l'Ogre fatiguée de la société qui l'entoure va prendre les bottes des sept lieues «qui sont fées» (p. 49) et s'adaptent parfaitement à ses pieds. Elle va survoler la forêt, retrouver le petit Poucet qui a augmenté quelque peu sa taille et tous les deux vont partir ensemble. Il voyage partout avec elle, caché parmi les pans de ses vêtements et il arrive à toutes les parties du corps féminin, par sa délicatesse il va la satisfaire pleinement, et il semble, d'après le récit, que cette capacité d'adaptation et celle de la faire jouir est la raison pour laquelle le Petit Poucet

grandit progressivement, jusqu'à rattraper la taille de l'ogresse-femme (p. 49): «Poucet qui a fait jouir cette femme si grande et belle et forte se transforme. Il sent qu'il grandit d'instant en instant». Finalement, ils se comprennent si bien et ils sont tellement à l'aise tous les deux que la femme (car on ne la nomme plus ogresse dans le récit) éprouve la sensation de vivre dans un monde qui a l'apparence d'un papillon doux et multicolore; elle habite, donc, dans un univers de liberté et de vivacité. C'est la métamorphose vitale du vers en papillon de la part de la perception féminine et l'homme retrouve aussi son épanouissement définitif.

## 2.2. *Cendron*

Dans ce conte, l'histoire suit la ligne narrative de Cendrillon de telle façon qu'à un moment donné l'auteur déclare: «Cette partie de l'histoire étant dans toutes les mémoires, je ne m'y attarderais guère» (p. 63). Elle va prendre l'espace réduit de la nouvelle pour insister sur les transformations qui l'intéressent et laisser de côté d'autres éléments. Le héros est un jeune homme fort et beau qui a bien exercé son corps par le travail et par une vie saine, il est, en outre, sage et tranquille ce qui attire la jalousie de ses demi-frères qui ne s'occupent que de leur parure. À la mort du père, sa mère s'était remariée à un homme inférieur par sa naissance mais elle devait se soumettre entièrement à lui, ce mariage s'était produit par un aveuglement cruel de la veuve dû aux circonstances de l'époque: «Les temps n'étaient plus où une femme [...] pouvait impunément affronter son époux» (p. 56) et, alors, elle se taisait devant les abus du second mari et de ses fils.

Le royaume où habitent ces personnages est régi par une reine qui veut marier sa fille, la princesse héritière; pour lui trouver un mari, elle donne un bal où tous les jeunes peuvent participer. Cendron y assiste aussi, avec l'aide de la fée qui prend la forme d'une pierre du foyer dans ce conte contemporain, il va y arriver dans une Cadillac habillé en cow-boy, ce costume «du temps à venir». La déception arrive quand il cherche la princesse au milieu du bal, mais il ne la reconnaît pas entre toutes les filles qui sont assez semblables comme des poupées en série. Il s'approche de ses frères «tous deux penchés sur une poupée blonde et pointue qui les écoutait d'un air excédé» (p. 64) et il comprend qu'elle est la princesse et, en s'approchant d'eux, il la désigne comme «La princesse Barbie» (p. 65), ce qui classe l'image féminine pour le lecteur. Ce jeune homme fait sensation dans la cour mais, à minuit comme il se doit, il est obligé de s'enfuir.

Il revient aux fêtes du palais une deuxième et, encore, une troisième fois mais, dans la dernière visite au château, il évite le bal princier et passe dans des corridors privés attiré par la musique d'une viole jusqu'à arriver à la bibliothèque où il retrouve les livres qu'il a toujours aimés et qui sont soulignés au même endroit où il l'avait fait auparavant sur les siens. Finalement, il y retrouve un frêle petit homme en tailleur qui s'amuse et rit avec ses lectures, il s'approche de lui mais quand il remarque son visage il découvre une femme délicate qui

est la reine de ce royaume. L'auteur va profiter de la rencontre des deux personnages pour se diriger directement au lecteur et le faire participer à sa jouissance narratrice: «Lecteurs, lectrices, excusez-moi, il m'a fallu si longtemps marcher à travers le dédale embroussaillé de ce vieux conte faussé, qu'arrivée ici, je ne veux me presser, il me faut raconter chaque détail de cette rencontre si remarquable» (p. 72). Et elle va rapporter minutieusement la rencontre des 'deux âmes sœurs' qui tombent amoureuses l'une de l'autre, ils parlent, ils se caressent, ils partagent les mêmes points de vue, ils récitent des phrases littéraires qu'ils savent par cœur. La reine est soulagée de pouvoir enfin se reposer sur quelqu'un, mais elle sent la jeunesse de cet homme comme une entrave à sa liaison définitive quoique Cendron estime que «les années se mesurent dans le cœur» (p. 74). La rencontre finit car il est obligé de partir minuit ayant sonné et il est dépourvu de ses habits de cow-boy qui ont conquis la cour entière.

La reine charmée par cet homme-là décide alors de le marier à sa fille pour donner un avenir favorable à son royaume puisque la princesse ne serait pas capable de le diriger à elle seule. La reine renonce à lui à cause de son âge et avoue (p. 74): «Mon royaume se perd, [...] ma fille est frivole et refuse toute instruction». La jeune princesse partage cet aspect de frivolité et de manque total d'intérêt pour s'instruire avec les deux frères de Cendron et la reine espère le compenser par la sagesse de celui-ci.

Si Fleutiaux prend ce plaisir narratif particulier à raconter l'entrevue des deux êtres qui se comprennent bien, c'est parce qu'elle avait exposé quelques pages auparavant la rencontre de la princesse avec les deux frères de Cendron au moment où elle se voit méprisée par celui-ci. Cette fillette superficielle exige d'eux d'être baisée à l'instant même et par les deux à la fois, servitude qu'ils acceptent tant bien que mal en attendant la récompense de cet effort avec le moment de son arrivée au trône où ils pensent déléguer cette 'dure' tâche aux laquais. L'auteur joue avec l'intertextualité pour relever la niaiserie des trois personnages, elle recourt à La Fontaine et triche sur ses phrases: «Allons, dit la princesse, si votre plumage se rapporte à votre ramage, baisez-moi fort promptement» (p. 69) ou bien elle emploie le même procédé au moment où la reine cherche dans ses domaines le porteur du talkie-walkie, objet perdu à la cour par Cendron à la place du soulier dans sa fuite de minuit. Tous les candidats doivent dire quelque chose à la «boîte noire» pour pouvoir reconnaître celui qui en est le propriétaire, la narratrice reprend alors des phrases du *Bourgeois Gentilhomme* de Molière: «Les beaux yeux de la princesse d'amour me font mourir» dit l'un des frères, et l'autre continue: «D'amour mourir vos beaux yeux princesse me font» (p. 77). L'auteur s'amuse bien en mêlant des éléments modernes de la technique actuelle, comme la boîte noire, à des textes anciens pour caricaturer l'écart entre certains usages sociaux et le monde contemporain et, en plus, pour rendre évident l'impérissable niaiserie humaine.

Enfin, Cendron est découvert et il est offert en mariage à la princesse mais il refuse de l'épouser pour retrouver la mère qu'il convainc finalement de l'avenir de leur amour. L'histoire se termine, comme dans les contes de fées au moment où ils s'unissent pour toujours et

décident de laisser le royaume à leur mort au peuple qui «[...] élitait selon son penchant et au mieux de son jugement le nouveau souverain» (p. 81).

### 2.3. *Petit Pantalon Rouge, Barbe-Bleue et Notules*

Floutiaux réunit deux fictions féeriques en une seule et, en outre, elle fait une critique, sans amertume mais mordante, des théoriciens littéraires dans ses *notules*. Petit Pantalon Rouge est une petite fille qui reçoit ce nom parce que ce vêtement lui «seyait» très bien, elle habite avec sa mère célibataire et sa mère-grand qui avait eu plusieurs maris et qui voyage partout dans le monde et assez fréquemment. PPR<sup>5</sup> a reçu une formation qui affermissait son esprit et son corps, plus proche de celle acquise d'habitude par les garçons que celle qu'on accorde aux filles. Elle a grandi loin des craintes et avec les moyens qui lui ont appris à se débrouiller toute seule dans la vie. La fable de la petite fille dévorée par le loup va être révisée en trois pages parce que sa mère et sa mère-grand l'avaient prévenue et protégée des dangers des loups mais, comme elle «croissait en force et en sagesse», un jour, elles la poussent à aller jouer avec les loups et lui donnent «la gomme-qui-colle-tout» comme instrument de défense, elle sort triomphante de l'épreuve. Le lendemain, elles ajoutent à cette gomme-là un fouet et, puis, un autre jour, elles lui donnent en plus un long brandon et elle saura très bien s'en servir. Avec ces trois éléments, elle arrive à faire du loup une sorte de cheval pour ses déplacements personnels au milieu de la forêt puisque la gomme colle les crocs du loup, le fouet le force à marcher et le brandon débarrasse le chemin dans la forêt des autres loups. PPR, après un entraînement convenable, est prête à surmonter les dangers qui la guettent.

La narratrice, après l'exposition concise de cette histoire du Petit Pantalon Rouge, récupère ce personnage renouvelé pour l'introduire dans l'histoire de Barbe-Bleue. Les deux héros sont mis face à face (p.110) :

Or, à peu près dans le même temps, un homme qui avait de belles maisons, à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des carrosses tout chromés, et tout ce qu'il est plus agréable d'avoir que de ne pas avoir, résolut de prendre femme. Mais par malheur, cet homme avait la barbe bleue. Les lasers et les hormones étant encore inconnus, rien ne pouvait cacher sa disgrâce: il n'était femme ni fille qui ne s'enfuit devant lui.

L'auteur précise bien au lecteur qu'il s'agit du personnage traditionnel qui ne possédait pas les nouvelles techniques d'embellissement actuelles pour changer son aspect repoussant. Barbe-Bleue avait demandé en mariage les princesses du pays, puis les dames de qualité mais il avait été repoussé à cause de la couleur de sa barbe. Ensuite, il cherche femme entre les servantes des palais, entre les filles des rues et trottoirs et, pour finir, il va dans les villages pour essayer de trouver l'épouse désirée entre les paysannes, mais sans aucun succès parce

5 On donne ces sigles à la place du nom presque dès le début de l'histoire.

que la télévision avait aussi pénétré dans leurs foyers et elles «ne rêvaient que des speakers aux joues bien nettes» (p. 114). Alors, il est obligé de rentrer au château après la quête stérile de la dame aimée.

Un jour, Petit Pantalon Rouge est priée par sa mère d'aller chercher des nouvelles de sa mère-grand qui était «repartie courir le vaste monde» (p. 114). Dans sa promenade vers le village sur le loup amadoué, elle se fait accompagner des trois éléments bienfaiteurs: gomme, fouet et brandon. Elle rencontre Barbe-Bleue qui va dans son carrosse et qui lui demande de l'accompagner pour faire le parcours plus confortablement. Elle accède et ils partent ensemble en carrosse vers le village. Alors, Petit Pantalon profite du moment pour poser les questions à Barbe-Bleue, des questions qui évoquent celles posées par Petit Chaperon au loup travesti en grand-mère sur le lit, mais les interrogations sont bien différentes, et tous les deux entreprennent un jeu de séduction qui se poursuit peu après dans le château. Ils se marient vite et ils vivent quelque temps ensemble comme dans «une sorte de rêve éveillé» (p.117), tout à fait surréaliste.

Mais l'histoire ne finit pas ici puisqu'il manque encore une partie du conte; c'est-à-dire, les sept femmes ne sont pas encore apparues. Barbe-Bleue, après ce temps de délire amoureux, doit s'absenter à cause de l'altération de sa barbe qui devient progressivement noire et se transforme en un *roncier* épineux qui l'empêche de s'approcher de sa petite femme et, pour cette raison, il décide de partir pour essayer de résoudre son problème, il promet de revenir s'il guérit de ce mal. Il confie les clés du château à sa femme sauf une qu'il conserve. PPR, seule au château, écoute des gémissements nocturnes et se propose de découvrir ce qui se cache dans les souterrains. Enfin, elle y trouve enfermés les deux frères de BB et les sept épouses qu'il avait eues préalablement. Ils lui révèlent le même procédé vécu; c'est-à-dire, d'abord l'étonnement devant la singularité de sa barbe, puis le charme qu'il dégage et qui fait oublier sa couleur, ensuite le buisson qui pousse à sa place, l'éloignement postérieur et, enfin, le retour féroce de BB décidé à dévorer la proie, châtiment qui change par l'incarcération. Et puis, il se métamorphose et la même histoire recommence avec une autre victime.

Petit Pantalon s'engage à les délivrer mais elle doit attendre le retour de BB pour récupérer la clé de la petite serrure. Elle n'a pas oublié les trois objets fétiches qui lui ont permis de chevaucher sur les loups. Son tendre mari revient troqué en fauve mais (p. 126):

[...] lorsque Barbe-Bleue s'élança sur elle, la grande gueule ouverte, PPR fit un bond de côté, prestement sortit de sa poche la gomme-qui-colle-tout et la jeta entre les dents luisantes. Surpris, le fauve claqua les mâchoires, qui ne se rouvrirent point. PPR sortit alors son fouet, et frappant sans merci, le somma de lui donner sur-le-champ la petite clé. Le loup alors poussa un son effroyable, une sorte de sifflement qui sortait d'entre ses crocs serrés comme le bruit de mille vipères prisonnières. Ses pattes de devant se soulevèrent du sol, son poil se hérissa, il bondit.

D'après la citation, on comprend que BB se transforme en loup mais on lit aussi qu'il

est vaincu par la fillette «au pantalon rouge» et, en outre, on comprend que cette modification psychique est due à un sort qu'on lui avait jeté pendant sa jeunesse. Finalement, il est reconnaissant à PPR de l'avoir délivré de cet ensorcellement car il n'était pas capable de s'en sortir, la seule façon de le faire était de trouver «une femme sans peur» capable de le libérer. Et il sait gré à la mère et à la mère-grand de l'éducation donnée à PPR, libre de peurs et d'entraves, parce qu'elle lui a «permis d'échapper à une affreuse destinée» (p. 130). Comme dans les contes il y a une morale qui s'en dégage pour la société actuelle.

À la fin de cette nouvelle, on trouve trois pages dédiées à ce que l'auteur nomme *Notules*, c'est-à-dire, les explications ou interprétations données à la manière des théoriciens littéraires sur le texte pour, apparemment, éclairer la signification du texte. Et l'auteur s'y prend avec beaucoup d'ironie et d'humour.

### 3. Conclusions

Pierrette Fleutiaux avait exposé clairement dans la préface son envie de récrire à sa convenance ces contes scellés dans l'inconscient collectif, car elle était consciente de la portée de ce monde irréel dans son existence. Le format donné au recueil de nouvelles de *Métamorphoses de la reine* est celui d'un conte. Parfois, le commencement est tout à fait le même: «Il était une fois un prince...», mais d'autres histoires commencent déjà au présent: «La femme de l'Ogre n'aime pas préparer la chair...» ce qui nous renvoie au monde d'aujourd'hui, mais le déroulement de l'histoire avance vite dans le merveilleux, le récit progresse pour accélérer le dénouement où les héros deviennent, enfin, heureux. On rénove la narration mais l'intertexte est toujours présent. On reprend les personnages fantastiques avec leurs noms subvertis, ils se profilent avec très peu de traits mais les questions qu'ils se posent touchent le lecteur par leur pertinence. Le cadre du récit est doublement fantastique; d'un côté, les images suscitées dans l'imaginaire du lecteur par le conte de Perrault et, d'un autre côté, l'histoire racontée par Fleutiaux qui dépasse la réalité mais dont les tonalités du registre nous découvrent le quotidien des problèmes féminins. Le ton final qui s'en dégage est bien différent des narrations infantiles mais les personnages règlent leurs comptes et, finalement, ils sont bienheureux ou, au moins, satisfaits de leur chance. La romancière construit un personnage féminin ou masculin dont le caractère n'a rien à voir avec les règles de la tradition féerique et les rapports qui s'établissent entre le personnage masculin et le féminin non plus.

Les relations de pouvoir changent, ce n'est plus le roi qui dirige le royaume et possède la sagesse mais, bien au contraire, ces qualités sont ici les attributs d'une reine. Le plus puissant, l'ogre, ne va pas réussir à dévorer les plus faibles, il n'est plus capable de s'imposer par la force et la peur qu'il provoque mais, au contraire, il va être la victime de sa puissance cruelle. La raison et la logique ne sont pas toujours du côté masculin et l'insouciance frivole du côté féminin. Les femmes ne restent pas dans le palais à attendre leur libération mais elles

deviennent actives pour chercher leur bonheur, elles ne méprisent pas l'instruction et l'éducation, du moins, pas moins que les gentilshommes de leur époque. Et le besoin d'un sexe satisfaisant et partagé est aussi impérieux pour l'un que pour l'autre. Fleutiaux expose ses désarrois à travers des personnages qui s'expriment de façon précise et montrent les issues qui semblent les plus sensées aux problèmes posés. Ces histoires présentent des évidences qui n'ont plus besoin d'explications psychanalytiques, il paraît que l'auteur désire prouver la possibilité de simplifier les rapports humains si on suit les intuitions et les penchants personnels clairement et si on est capable de les communiquer.

Cette narration agit comme une cure au moment d'une crise personnelle, en se soulevant contre ces préjugés qui surgissent dans le cerveau au moment du conflit intime. Les contes de l'enfance qui consolait et guidaient l'auteur quand elle était petite fille ont été nécessaires pour repenser d'une autre manière la réalité de femme adulte. L'écriture lui a ouvert de nouvelles perspectives pour les difficultés personnelles et elle a érigé, en outre, une nouvelle vision de la réalité aussi concevable que ces vieilles histoires ancrées dans la mémoire collective. Certains clichés de l'imaginaire ont besoin d'une révision en profondeur puisqu'ils ont été soutenus pour des vérités universelles depuis longtemps dans ce monde symbolique, et on doit exiger des transformations de l'ordre établi. Mais ces textes anciens sont un matériel magique et ils n'ont pas permis à l'auteur d'aller où elle voulait, malgré ses exhortations et ses efforts; Pierrette Fleutiaux avoue que cette création a évolué à son insu et elle s'est abandonnée à sa démarche.

### **Bibliografía**

- Aron, P. et alii. (2002): *Le dictionnaire du Littéraire*. Paris, Puf.  
Bettelheim, B (2002): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, Crítica.  
Borgomano, M., Ravoux-Rallo E. (1995): *La littérature française du XXe siècle. Le roman et la nouvelle*. Paris, Armand Colin.  
Collin, F. (1997): «Poética y política o los lenguajes sexuados de la creación», en *La conjura del olvido*, (eds.) Ibeas, N., Millán, M<sup>a</sup> A.. Barcelona, Icaria-Antrazyt, pp. 61-74.  
Fleutiaux, P. (1984): *Métamorphoses de la reine*. Paris, Gallimard (Folio n° 2183).  
Mignard, A (2002): *La nouvelle française contemporaine*. Ministère des Affaires étrangères: Editions adpf., document téléchargé le 1 décembre 2004 dans le site <http://www.adpf.asso.fr/pdf-publi/folio/textes/nouve.pdf>  
Paredes Núñez, J. (1986): *Algunos aspectos del cuento literario*. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

