

Des ronces et des roses, réception d'un motif ambigu

Dans ses *Chants populaires*, Philippe Beck choisit d'intituler « Buisson » le poème écrit « D'après "La Belle au Bois-Dormant" »¹. Bien que décliné sur le mode du singulier, le lexème invite à imaginer l'épisode charnière dans lequel le « fils de roi »² entreprend de se frayer un chemin dans la haie inextricable qui entoure le château à la fin de l'enchantement dans le conte de référence et où il découvre la « Belle » endormie. Et de fait, après que « Fille », l'héroïne de la pièce 20 du recueil, se « pique » au fuseau et « s'endort » :

Buisson grandit autour³.

Le poète poursuit, fidèle à son tour elliptique :

Légende va au pays.

Une Fleur Piquante dort là-dessous.

Le poème, qui se présente néanmoins comme une pièce écrite « D'après "La Belle au Bois-Dormant" », met donc en place une stratégie désignative pour le moins ambiguë. Par sa référence, il convoque *a priori* le récit de Charles Perrault publié chez Barbin en 1697, alors qu'il s'agit là de toute évidence d'une réécriture de *Dornröschen*, conte présent chez les frères Grimm sous une forme succincte dès le manuscrit de 1810, puis dans la première édition de 1812 des *Kinder- und Hausmärchen*⁴. Nulle surprise, certes, puisque « [chaque] poème ou chant populaire s'inspire ici d'un conte « noté » par les Grimm »⁵ et puisque le poème, tout concentré qu'il soit, rend saillants les éléments caractéristiques de cette réécriture. Dans ce contexte, le syntagme « Fleur Piquante », transposition poétique de l'une des possibles traductions françaises du terme allemand qui sert de nom à l'héroïne et de titre au conte, « *Dornröschen* », a une valeur cardinale. Il est clair, en effet, que

¹ Ph. Beck, *Chants populaires*, Paris, Poésie/Flammarion, 2007, p. 71.

² C'est « le Fils du Roi qui régnait alors » chez Perrault. C. Perrault, *Contes*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 250.

³ Ph. Beck, *op. cit.*, p. 69.

⁴ Nous renverrons pour ce conte à la traduction qu'a donnée N. Rimasson-Fertin de l'édition de 1857, *Contes pour les enfants et la maison*, Paris, Corti, 2009, t. I. Notons qu'Armel Guerne préservait le titre « français » dans sa traduction du texte allemand.

⁵ *Chants populaires*, *op. cit.*, « Avertissement », p. 7.

le vers de Philippe Beck désigne non pas cette « Belle » qui ne porte chez Perrault d'autre nom que celui de « Princesse », mais bien l'héroïne germanique, cette « Rose d'épine » au nom d'emblée plus singulier, aussi suave qu'agressif. S'il est vrai que cette dernière connotation est moins sensible en langue allemande, comme le fait finement remarquer Frédéric Calas⁶, qui souligne notamment l'importance du diminutif, « indice fort d'euphémisation », l'ambiguïté, voire la qualité oxymorique du composé est plus nette en français, dès lors que les traducteurs font le choix de rendre explicite le motif des épines. C'est le cas tout récemment de Natacha Rimasson-Fertin, qui choisit d'intituler le conte 50 « Rose d'épine »⁷, à la suite de Max Buchon qui adoptait ce même titre dès 1869 (en usant, qui plus est, du trait d'union). La traduction très littérale que proposent Dana Martin et Frédéric Calas pour le canevas de 1810 – « Petite rose d'épine »⁸ - rend compte, quant à elle, de la complexité du syntagme et de son intéressante ambiguïté sémantique en prenant en compte le diminutif. On voit que le choix du titre du poème dans *Chants populaires* privilégie certes une séquence narrative contenue métonymiquement dans ce motif majeur, mais aussi qu'il annonce le traitement assigné à l'héroïne : la « Belle au bois » dont il s'agit est celle qui, par son nom même, se fait « buisson », c'est-à-dire tout à la fois fleur et épines, ronce et rose. C'est ce que confirme la suite du texte, qui se démarque à peine du récit allemand :

Des hommes veulent passer.
Prisonniers
Des branches serrées. Accros.
Dans l'infinie pénibilité.
Elles sont comme
Des mains liées. Avec fermeté.
(p. 69)

On reconnaît la séquence qui montre la « haie d'épines » en train de croître et les prétendants impuissants : « ils n'y parvenaient pas, car les épines les retenaient *comme si elles avaient des mains*, et les jeunes gens y restaient *accrochés* sans réussir à se dégager, et ils périssaient d'une mort misérable.⁹ » La réécriture joue de subtiles translations sémantiques : les jeunes gens « accrochés »¹⁰, c'est-à-dire *suspendus* et immobilisés, sont « accros », soit « dépendants », et conséquemment victimes de blessures ou d'entailles – c'est-à-dire cette fois d'*accros*. Quoi qu'il en soit, l'image qui sert d'emblème au poème est la plus cruelle, elle renvoie à l'un des choix

⁶ Voir ici même sa réflexion percutante sur les voies de l'euphémisation dans le conte des Grimm.

⁷ N. Rimasson-Fertin, *op. cit.*, « Rose d'épine », p. 281.

⁸ Voir pour cette traduction le site <http://grimm.reecritures.univ-bpclermont.fr/>

⁹ N. Rimasson-Fertin, *op. cit.*, « Rose d'épine », p. 283. Je souligne.

¹⁰ Le texte allemand donne : « *Es war ihnen aber nicht möglich, denn die Dornen, als hätten sie Hände, hielten fest zusammen, und die Jünglinge blieben darin hängen, konnten sich nicht wieder losmachen und starben eines jämmerlichen Todes.* » Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Band 1, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 259. Je souligne.

stratégiques des frères Grimm, à ces buissons qui prolifèrent et envahissent le texte au fil de ses remaniements successifs, comme nous allons le voir.

Partir de Philippe Beck et de la version très contemporaine et condensée qu'il propose invite ainsi à revenir sur la transformation et sur l'amplification du motif végétal commun aux deux versions du conte (Perrault/Grimm), mais stratégiquement central chez les Grimm en raison du changement de titre. Or il est d'autres réécritures qui se caractérisent par une semblable focalisation sur cette *image-séquence*. Pour illustrer mon propos, je choisirai deux exemples représentatifs du processus de syncrétisme qui complique et enrichit la lecture du conte à partir de la réactivation du motif de la haie d'épines. Il s'agit d'un conte de Jean Lorrain dans le recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse* publié en 1902, « Oriane vaincue »¹¹, d'une part, et de l'une des nouvelles d'Angela Carter dans *The Bloody chamber* (traduit en français sous le titre *La Compagnie des loups*) : « La Dame de la maison d'amour »¹², d'autre part. En effet bien que leurs titres respectifs semblent conduire vers d'autres pistes, ces récits proposent l'un et l'autre d'originales exploitations du motif végétal en corrélation avec le dévoilement de l'identité profonde de l'héroïne, grâce à un décor où s'entretissent ronces, épines, roses ou aubépines et où le sommeil prend des allures létales.

1. De Perrault à Grimm, naissance de la floraison

Dans l'ouvrage qu'il consacre aux « perversions du merveilleux », Jean de Palacio¹³ insiste sur l'engouement des écrivains européens du second XIXe siècle pour Charles Perrault, dont ils subvertissent les contes à l'envi. « A l'examen », écrit-il, « Grimm [...] se révélait infiniment moins invoqué que Perrault, jouissant d'une notoriété moindre. [...] Et ceci ne valait pas que pour la France.¹⁴ » Le chapitre IV de l'étude est entièrement consacré au conte « La Belle-au-Bois-Dormant », dont le critique souligne l'intérêt : le récit perraltien mêle « merveilleux poétique » (avec le thème du sommeil et du réveil) et « merveilleux cruel » (avec l'entrée en scène de l'Ogresse dans la seconde partie du conte). A partir de cette double fascination, les textes de la fin de siècle déclinent malicieusement le syntagme titre, dont se déploie alors la riche polysémie : pour François de Nion, « La belle au Bois dormait... »¹⁵, formule qui insiste sur les possibles connotations du sommeil et met en relief la dramatisation de la situation ; dans *Les Oiseaux bleus*,

¹¹ J. Lorrain, *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, éd. J. de Palacio, 1993, p. 237-248.

¹² A. Carter, *La Compagnie des loups*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1985 pour la traduction française, 1997 pour la préface, p. 171-192.

¹³ J. de Palacio, *Les Perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ Paris, Ollendorff, 1908.

Catulle Mendès souligne l'une des postulations du sommeil, riche en prolongements, en intitulant son récit « La Belle au bois rêvant »¹⁶, posture qu'inverse Léo Lespès dans « La belle au bois...veillant... »¹⁷. Les variations sur le lieu quant à elles abondent : « Belle au lac », « Belle au lit », « Belle au château », « Belles au rivage »¹⁸, etc. On voit par là combien le titre choisi par Perrault est riche et potentiellement fluctuant : il met en évidence une situation qui devient définitoire. On peut néanmoins se poser la question délicate du référent en l'absence de tirets : le participe qualifie-t-il le personnage ou le lieu¹⁹ ? Le « grand bois fort épais »²⁰ de Perrault s'érige de fait en obstacle, de sorte que nul ne peut en déranger l'immobilité ni en pénétrer le mystère : dès que la Princesse s'évanouit, toute sa suite étant endormie par les soins de la bonne Fée (hormis la Reine et le Roi), le paysage se métamorphose :

[...] il crut dans un quart d'heure, tout autour du parc, une si grande quantité de grands arbres et de petits, de ronces et d'épines entrelacées les unes dans les autres, *que bête ni homme n'y aurait pu passer* ; en sorte qu'on ne voyait plus que le haut des Tours du Château, encore n'était-ce que de bien loin. On ne douta point que la Fée n'eût encore fait là un tour de son métier, afin que la Princesse, pendant qu'elle dormirait, n'eût rien à craindre des Curieux²¹.

Le « buisson » fermement érigé ensommeille le bois jusqu'à la fin de l'enchantement, le privant même de sa faune. Mais lorsque, cent ans plus tard, « le fils du roi qui régnait alors »²² vient à passer, la forêt s'anime :

A peine s'avança-t-il vers le bois que tous ces grands arbres, ces ronces et ces épines s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer : il marche vers le château, qu'il voyait au bout d'une grande avenue où il entra, et ce qui le surprit un peu, il vit que personne de ses gens ne l'avait pu suivre, parce que les arbres s'étaient rapprochés dès qu'il avait été passé²³.

¹⁶ Paris, Havard, 1888.

¹⁷ *Les Contes de Perrault continués par Timothée Trimm*, Paris, Librairie du Petit Journal, 1865.

¹⁸ Ces expressions renvoient respectivement aux titres suivants : J. d'Adelswärd-Fersen, « La Belle au lac dormant », Paris, Vanier, 1901 ; C. Mendès, « La Belle au lit dormant », Paris, Marpon et Flammarion, s.d. [1891] ; G. Kahn, « La Belle au Château rêvant », Paris, Mercure de France, 1897 ; A. Goffin, « Belles au rivage dormant », Bruxelles, Vos, 1897. Je renvoie en complément à l'étude de N. Prince, « La belle au château dormant », dans *O saisons, ô châteaux. Châteaux et littérature des lumières à l'aube de la Modernité (1764-1914)*, dir. P. Auraix-Jonchière, Clermont-Ferrand, PUBP, 2004, p. 245-258.

¹⁹ Cette ambiguïté a été commentée à maintes reprises. En 1985, F. Rigolot ouvrait cette double perspective : « Est-ce la Belle qui dort ? ou est-ce le Bois qui est plongé, métaphoriquement, dans la torpeur ? » (« Les Songes du savoir : de la *Belle endormie* à la *Belle au bois dormant* », littérature, 1985, vol. 58, p. 96). Il citait M. Soriano, parlant déjà d'une « véritable technique de l'ambiguïté ». Les traductions anglaises privilégient toutefois la 1^{ère} solution en intitulant le conte *Sleeping Beauty*.

²⁰ Perrault, *Contes*, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 250.

²¹ *Ibid.*, p. 250. Je souligne.

²² *Ibid.*, p. 250.

²³ *Ibid.*, p. 251.

On peut donc admettre que la mention du sommeil inclut la Belle et le Bois, l'un et l'autre actants du récit.

Lorsque les frères Grimm rédigent en 1810 le premier canevas de ce qui deviendra leur version du conte, ils font figurer la formule « *die schlafende Prinzessin* » dans leur transcription, allusion directe à Perrault et, au-delà, au *topos* de la « Belle endormie »²⁴, mais ils choisissent *Dornröschen*²⁵ comme titre. On voit que ce nom composé qui a valeur d'appellatif associe le motif végétal à l'identité de l'héroïne. Cette identité dont les futures réécritures nous révéleront la réception potentielle, concrétise la fusion des deux éléments seulement associés par un possible jeu syntaxique chez Perrault (la Belle et le bois). La « fille du roi » (*die Königstochter*) arbore désormais en ce début du XIXe siècle une beauté florale, intégrant par là une longue tradition littéraire, et parallèlement son personnage devient indissociable de l'épisode clé des « buissons », lui-même profondément transfiguré.

Frédéric Weinmann a bien montré que le nom *Dornrose*, « fleur d'épine », qui désigne en réalité l'églantine, est « un véritable lieu commun de la poésie à la fin du XIIe siècle où la fraîcheur du teint constitue “ le sous-motif le plus utilisé par les troubadours ” »²⁶. Aux XVIIIe et XIXe siècles, ce motif est d'ailleurs connu et reconnu²⁷ : « Traduire *Dornröschen* par Fleur-d'Épine », écrit-il, « c'est donc inscrire le conte dans une ancienne tradition dont le lecteur (et peut-être le traducteur) d'aujourd'hui n'a plus nécessairement conscience ».

Or dans le cas des Grimm, ce qui frappe est le développement du motif corrélié de l'épine dans le texte, qui se hérissé littéralement de mentions de ce lexème. Dès 1812 en effet, le motif s'amplifie : une épaisse « haie d'épines » (*Dornhecke*) entoure le château que l'on ne distingue plus ; les princes qui entendent parler de « la belle Rose d'épine » (*dem schönen Dornröschen*) ne peuvent se frayer un passage ; tout se passe comme si les épines (*Dornen*) les retenaient comme des mains ; un vieil homme raconte un jour à un fils de roi qu'un château se trouverait derrière la « haie d'épines » (*Dornhecke*). En 1857, la prolifération lexicale est exacerbée :

²⁴ Voir sur ce point notamment l'article déjà cité de F. Rigolot et V. Leroux, « L'érotisme de la belle endormie », *Seizième siècle*, 2011, p. 15-35.

²⁵ C'est Marie Hassenpflug qui raconte cette histoire à Jacob Grimm en 1808. Ce dernier note immédiatement l'analogie entre ce conte oral et celui de Charles Perrault. Voir le bel article de F. Weinmann, « Petite Églantine. Épines traductologiques des Contes de Grimm », qui fait le point sur le cheminement de cette traduction.

²⁶ F. Weinmann renvoie sur ce point à A. Moroldo, « Le portrait dans la poésie lyrique de langue d'oc, d'oïl et de si, aux XIIe et XIIIe siècles », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1983, vol. 26, n°102, p. 147-167, ici p. 153.

²⁷ F. Weinmann cite une anthologie destinée aux jeunes filles du tout début du XIXe siècle : « L'Aubépine a donné son joli nom à de romanesques beautés dont on voulait exprimer, en un mot, et les attraits, et la sagesse : tout le monde connaît Fleur-d'Épine. Son épine est peu redoutable, et ne sert guère qu'à sa défense; elle n'abandonne point la fleur, et semble en quelque chose ajouter aux charmes modestes de sa forme et de ses parfums. »

Une haie d'épines se mit à pousser tout autour du château, qui devenait de plus en plus haute d'année en année; elle finit par encercler le château tout entier et par pousser au-dessus de lui, si bien qu'on n'en voyait plus rien du tout, pas même le drapeau sur le toit. Or, dans le pays, on racontait *la légende de la belle Rose d'épine endormie*, car c'est ainsi que l'on appelait la fille du roi, si bien qu'il venait de temps en temps des fils de roi qui tentaient de pénétrer dans le château à travers la haie d'épines. Mais ils n'y parvenaient pas, car les épines les retenaient comme si elles avaient des mains, et les jeunes gens y restaient accrochés sans réussir à se dégager, et ils périssaient d'une mort misérable. Après de longues, longues années, il arriva de nouveau un fils de roi dans le pays, qui entendit un vieil homme raconter *l'histoire de la haie d'épines* : un château se trouvait à l'intérieur, dans lequel une fille de roi merveilleusement belle, du nom de Rose d'épine, dormait déjà depuis cent ans; le roi, la reine et toute la cour dormaient avec elle. Le vieil homme savait aussi, de la bouche de son grand-père, que bien des fils de roi étaient déjà venus et avaient essayé de se frayer un passage à travers la haie d'épines, mais qu'ils y étaient restés prisonniers et qu'ils avaient connu une triste mort. Le jeune homme dit alors : « Je n'ai pas peur, je vais sortir pour aller voir la belle Rose d'épine. » Le bon vieillard eut beau le lui déconseiller autant qu'il le put, il ne l'écouta pas.

Or à ce moment-là, les cent ans venaient justement de s'écouler et le jour où Rose d'épine devait se réveiller était arrivé. Quand le fils de roi s'approcha de la haie d'épines, c'était une quantité de belles et grandes fleurs qui s'écartèrent d'elles-mêmes pour le laisser passer sans lui faire de mal, avant de se refermer derrière lui en reprenant l'apparence d'une haie²⁸.

Le nombre d'occurrences du terme « épine » s'est démultiplié dans un texte qui réduplique parallèlement l'histoire, qui est mise en abyme par les paroles du vieil homme. Le nom « Rose d'épine » consonne ainsi de manière flagrante avec le terme « épine(s) » employé dans son sens littéral.

Si l'on en vient à comparer à ce stade le texte de Perrault à celui des Grimm, plusieurs remarques s'imposent. Le phénomène de réduplication (inexistant chez Perrault) est renforcé par le fait que l'histoire rapportée change d'objet : dans un premier temps, il s'agit de « la légende de la belle Rose d'épine endormie », mais à l'issue des cent ans le vieil homme raconte curieusement « l'histoire de la haie d'épines » comme si celle-ci, mortifère et spectaculaire, suscitait plus d'intérêt que celle de l'héroïne. On note en revanche que, dans *Dornröschen*, le thème de la métamorphose entraîne l'inclusion du motif floral : l'ouverture de la haie s'accompagne d'une somptueuse efflorescence : « c'était une quantité de belles et grandes fleurs qui s'écartèrent d'elles-mêmes » (*Als der Königssohn sich der Dornenhecke näherte, waren es lauter große schöne Blumen*²⁹). L'unique mais frappante occurrence de cette floraison, propre au texte des Grimm, active le sème floral contenu dans le nom de la Princesse tout en le sublimant et, ce faisant, semble atténuer, voire retourner *in fine* la cruauté inhérente au motif de l'épine. Comme on sait, c'est à l'issue de cet épisode que le « fils de Roi » découvre Rose d'épine et la réveille de son baiser.

2. Renouveaux de la floraison : Jean Lorrain et Angela Carter

Si les deux héroïnes – celle de Perrault et celle des Grimm – ressemblent à deux variantes d'un même personnage, on voit combien le traitement de celui-ci diffère en raison d'une

²⁸ Traduction de N. Rimasson-Fertin, *op. cit.*, p. 283-284.

²⁹ *Brüder Grimm Kinder-und Hausmärchen*, *op. cit.*, p. 259.

déclinaison nouvelle et très nette de son identité chez les philologues germaniques. Partant, les réécritures littéraires qui mettent en scène celle que la tradition française préfère nommer « La Belle au bois Dormant », quel que soit l'hypotexte choisi, fondent leur originalité dans la façon dont elles choisissent d'exploiter des motifs, voire des vocables singuliers.

Jean de Palacio, on l'a vu, a montré la richesse des reprises décadentes et subversives, voire parodiques, du récit à la fin du siècle, qui font porter l'accent sur les déclinaisons du syntagme titre perraultien. En 1897, Jean Lorrain traite ainsi le thème de « La Belle au Bois » dans une suite de poèmes, dans le recueil *L'Ombre ardente*³⁰. Les titres des pièces en vers renvoient en effet *a priori* à Charles Perrault : « La Belle au bois qu'a réveillée », « Une belle est dans la forêt », « Le Château léthargique ». Pourtant la mention des fleurs, motif absent dans le récit de l'académicien et symptomatique de la constitution d'un nouveau personnage chez les Grimm, est déjà présente dans ces poèmes dont elle complique la réception. Dans « La Belle au bois qu'a réveillée », la Princesse choisit de se rendormir « Dans la ronce et l'herbe mouillée » et de rêver au milieu des « grands iris odorants, / Les grands iris noirs de ténèbres »³¹. N'est-il pas légitime de voir dans cette image un écho funèbre et inversé des « belles fleurs » qui ouvrent la voie au « fils du Roi » dans *Dornröschen* ? La pièce suivante, « Une belle est dans la forêt », combine subtilement les deux contes. « Une belle est dans la forêt »³², affirme le poète, qui fait ainsi allusion à la descendance de la Princesse dans le conte de Perrault³³. Mais plus loin, sa marche nocturne est accompagnée de « fleurs » qui « se dressaient en silence / Parmi les menthes et les thyms »³⁴, nouvelle façon de réactiver le motif propre à la version allemande. Enfin, « Le Château léthargique » présente la tragédie du prince captif dans une scénographie qui combine « La belle au Bois dormant », « *Dornröschen* » et « Blanche-Neige » : on voit s'ouvrir « Taillis épineux et fourrés / Dans la forêt tragique » ; ils se refermeront à tout jamais sur « le fils du roi », « Captif des ronces et des lierres »³⁵ et condamné à l'errance pour avoir cherché la Belle ainsi présentée :

Parmi la primevère
Neige de songe est là qui dort,
Dans un cercueil de verre³⁶.

Mais la réécriture s'avance parfois masquée. Le conte « Oriane vaincue », d'abord paru en pré-originale dans *l'Echo de Paris* le 20 janvier 1893, puis dans la *Revue illustrée* le 1^{er} juillet 1896

³⁰ J. Lorrain, *L'ombre ardente*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1897.

³¹ *Ibid.*, p. 88.

³² *Ibid.*, p. 89.

³³ Chez l'académicien, la Belle donne naissance à deux enfants : Aurore et Jour.

³⁴ *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, p. 90.

³⁵ *Ibid.*, p. 93.

³⁶ *Ibid.*, p. 92.

sous le titre « La légende d'Amadis et de la fée Oriane »³⁷, et publié en 1902 dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse* chez Ollendorf, mêle le conte à la légende de la fée Morgane et à l'histoire de *Parsifal*. La critique a exploité ces pistes, corroborées à maintes reprises dans l'œuvre : Lorrain est fasciné par les contes, mais aussi par les épopées et les figures marquantes des enchanteresses qui leur sont liées. Isabelle Cani affirme ainsi : « “Oriane vaincue” (1893) s’inspire à la fois de la fée Morgane enfermant tous les chevaliers dans le Val sans Retour jusqu’à les voir malgré elle délivrés par Lancelot, le seul parfait amant, et du second acte de *Parsifal* : Oriane la séductrice attend son vainqueur, celui qui ne tombera pas en son pouvoir et pourra donc délivrer tous les autres. »³⁸ L’histoire cependant est curieusement remaniée : Oriane, une fée à l’éternelle jeunesse, retient dans sa grotte ses amants, des guerriers ensorcelés, figés dans un long sommeil. Il revient à « un jeune éphèbe », « un héros incorruptible, élevé par les moines dans la haine et l’horreur de la femme »³⁹, Amadis, de les délivrer et de détruire la belle Oriane, alors condamnée à la déchéance de la vieillesse. Or le récit, qui se situe dans une grotte au cœur de la forêt et qui inverse le canevas du conte, s’émaille de notations précises et complémentaires qui édifient un maillage référentiel signifiant. Le thème du sommeil y est central, avec la « forêt dormante »⁴⁰ qui constitue le cadre de l’histoire narrée, et avec les guerriers qui sont « endormis là »⁴¹, certains d’entre eux « depuis cent ans », est-il précisé : « C’est tout un siècle d’amour et de convoitises éperdues qui sommeille là, au fond de la forêt »⁴². Et lorsque le « héros » surgit, c’est parce que « les temps sont révolus »⁴³. Mais le plus frappant est la description du cadre et sa prégnance dans le texte. Non seulement le conte s’ouvre sur un tableau qui présente l’entrée obstruée de la grotte, de nuit, et l’extraordinaire enchevêtrement végétal qui en défend l’accès, mais cette végétation envahit littéralement le texte, dans des pauses picturales au caractère redondant qui saturent l’écriture de termes récurrents. De la sorte, ces « ronces » et ces « épines » tissent un réseau lexical, celui-là même qui sertit avec obstination le conte des Grimm dans la fiction.

La première originalité de cette réécriture est précisément d’entrelacer les deux référents majeurs : l’univers de la chevalerie et celui des contes. On note alors que si le lexème « ronces » est proliférant, celui d’« épine » fait l’objet d’une seule occurrence (p. 239), mais la description

³⁷ Le référent explicite en est donc le roman de chevalerie espagnol *Amadis de Gaule*, publié en 1508 par Garci Rodriguez de Montalvo et traduit en français dès le XVI^e siècle par Nicolas Herberay des Essarts. Le héros y surmonte mainte épreuve afin de conquérir la belle Oriane.

³⁸ I. Cani, « Graal et décadence : l’avortement d’un mythe », *Mythes de la décadence*, dir. A. Montandon, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Littératures », 2001, p. 216.

³⁹ J. Lorrain, *Princesses d’ivoire et d’ivresse*, Paris, Séguier, 1993, p. 243.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁴¹ *Ibid.*, p. 240.

⁴² *Ibid.*, p. 242.

⁴³ *Ibid.*, p. 243. L’expression se répète deux pages plus loin, au passé : « Les temps étaient révolus » (p. 245).

procède à une substitution par déplacement et réalise une sorte de glissement métaphorique compensatoire qui au final hérisse le texte de ces *épines intertextuelles*, comme l'atteste la description de la caverne :

Dans la caverne, les *ronces* et les hautes fougères continuaient de **sommeiller**, des gouttelettes d'argent perlaient aux feuilles des chèvrefeuilles éclairés par la lune. Dans les mailles du lierre les fleurs des clématites semblaient s'ouvrir plus grandes; et comme des flocons de givre brillaient épanouis dans *les touffes de ronces*, sous lesquelles des lueurs s'allumaient maintenant d'ors rougeâtres et d'aciers; et voilà que dans l'enchevêtrement des *épines* et des bardanes jaillissait une magique floraison d'épées. C'étaient des glaives celtiques à la poignée énorme, des épées gothiques à deux tranchants, toutes droites, des épées sarrasines à la lame recourbée, des lances anglo-saxonnes et jusqu'à des framées⁴⁴.

« L'enchevêtrement » verbal tisse deux champs lexicaux : celui de la végétation agressive et celui des armes. Or tout se passe comme si la mention du terme « épines » suscitait l'inclusion de l'énumération des armes tranchantes qui en constituent le relais, phénomène que souligne la métaphore « floraison d'épées », qui combine explicitement les deux domaines⁴⁵. Ce sont bien des épines, mais des épines « d'acier », qui illuminent le texte de leurs fulgurances et elles sont indissolublement liées au personnage féminin qui en a ici provoqué l'accumulation.

La seconde spécificité du récit de Jean Lorrain est d'inclure le motif floral d'une façon telle qu'il rend lisible la démarche mise en œuvre dans l'hypertexte. En effet non seulement « les fleurs des clématites semblaient s'ouvrir plus grandes », tout comme les « grandes et belles fleurs » s'écartent sur le chemin du Prince dans *Dornröschen*, mais – et c'est là l'essentiel – la fleur d'églantine est mentionnée à trois reprises. Hormis les termes neutres de « corolles » (p. 237), de « floraison » (p. 239), de « fleurs » (p. 240 et 241), de « pétales » ou de « flore » (*ibid.*), les seules espèces mentionnées sont les « clématites » (p. 237 et 239) – sans doute pour leur enroulement – et les « ciguës » (p. 138) – pour leur vertu létale. Or l'églantine, on l'a vu, est un synonyme de « fleur d'épine »⁴⁶, et le nom parfois choisi dans les traductions françaises ; c'est la rose sauvage qui s'embuisonne, et c'est le fameux motif topique employé dans la littérature médiévale qui sert ensuite à désigner métonymiquement l'héroïne des frères Grimm. Le double enracinement du conte « Oriane vaincue », dans un fonds médiéval et dans le réservoir plus vaste des contes⁴⁷ trouve ici son point d'intersection, point qui révèle de façon précise que ce n'est pas (ou pas seulement, ou pas essentiellement) de Perrault que provient cette rêverie sur la Belle, la forêt et le sommeil de cent ans, mais bien plutôt de *Dornröschen*. Ce ne serait du reste pas un *hapax*, certains

⁴⁴ *Ibid.*, p. 239. Je souligne. La « framée » est une arme, une sorte de lance à fer très long.

⁴⁵ On trouve plus loin l'expression « flore de fer » et « flore d'acier » (p. 240)

⁴⁶ Voir encore F. Weinmann, art. cit.

⁴⁷ Dans la préface à son recueil, J. Lorrain célèbre la puissance des contes : « Il faut donc aimer les contes, il faut s'en nourrir » ; « Pour moi, je l'avoue, je les ai adorés et d'une adoration presque sauvage » (*op. cit.*, p. 25-26). Il mentionne Perrault et Andersen, mais pas Grimm (p. 24).

contes du recueil exploitant des réécritures de *Schneewittchen* par exemple. Précisons que la traduction du conte des frères Grimm réalisée par N. Martin et Pitre Chevalier en 1846-48 (Paris, Jean Renouard) donne le titre « Rose d'églantier », quand celle de Max Buchon en 1869, on l'a dit, propose « Rose-d'épine » (Paris, Librairie d'Education). La version des frères Grimm se distinguait donc nettement de celle de Perrault, y compris pour des lecteurs non germanistes.

En outre, l'examen de ces trois occurrences lexicales est riche d'enseignements. Elles se distribuent en début de texte pour les deux premières, et la dernière se trouve non loin du dénouement. Les voici :

1. « C'étaient des ronces, des églantines, des traînées de houblon, d'écumantes ciguës » (p. 238).
2. « des pétales s'y effeuillaient d'églantines charmées » (p. 240)
3. « un squelette resté assis sur son séant ricanait d'un rire muet sous un rayon de lune, les vertèbres prises dans une églantine en fleur » (p. 247).

Les deux premières, à l'ouverture du récit, participent à la description des « broussailles » (p. 246) qui masquent l'entrée de la grotte, tout comme la « haie d'épines » condamne l'accès du château dans le conte des frères Grimm. La troisième constitue un tableau macabre dans lequel l'influence du personnage féminin est signalée par cette fleur emblématique qui s'épanouit en signe de triomphe de la mort. Amadis, en effet, ne peut redonner vie aux guerriers endormis : leur réveil se traduit par l'animation de ce qui n'est plus qu'un abominable charnier. Il faut aussi prendre en compte un détail descriptif qui se situe à mi-parcours de ces occurrences : le portrait en pied d'Oriane nue se clôt par une exploitation rêveuse et poétique de la couleur rose, qui figure aussi *une rose* : la teinte qui marque les seins comme les doigts de la fée s'avive « plus rose, d'un rose de fleur qui s'ouvre, à la place des lèvres, là où gît le baiser.⁴⁸ » La conjonction de la fleur rose, de l'ouverture et du baiser forme une constellation emblématique du personnage de « Rose d'épine » dans une version décadente et funèbre du conte.

C'est de nouveau par syncrétisme et déplacement que fonctionne la réécriture du conte que propose Angela Carter, qui explique vouloir « extraire le sens latent des histoires traditionnelles » (*to extract the latent content from the traditional stories*) plutôt qu'adapter les contes de fées à un public adulte. Comme l'a souligné la critique, le conte « The lady of the house of love »⁴⁹ (« La dame de la maison d'amour ») s'inspire en partie de « La belle au bois dormant », dont il inverse à son tour le canevas narratif. Plus de fils de roi ni de Princesse dans ce récit qui met en

⁴⁸ *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, op. cit., p. 241.

⁴⁹ « The Lady of the House of Love » a d'abord été publié dans la *Iowa Review*. Mais à l'origine, il s'agissait d'une pièce radiophonique intitulée *Vampirella*. La BBC (Radio 3) l'a produite en 1976.

présence un « gentleman anglais⁵⁰ » à bicyclette dans les Carpathes à l'époque de la Grande Guerre et une jeune femme vampire enfermée dans son château. A l'inverse de ce qui se produit dans l'histoire de la Belle où le protagoniste rencontre un « vieil homme⁵¹ » disert, c'est une vieille femme qui, sans prononcer la moindre parole, guide le jeune homme à l'intérieur du château. Un château rendu accessible donc, et sans légende qui l'entoure de mystère : c'est par signes que l'on se fait comprendre, sur un mode communicationnel rudimentaire, et la propriétaire des lieux, tout droit sortie d'un livre de contes empoussiéré, avec sa « robe à crinoline de satin blanc, drapée ici et là de dentelle, passée de mode depuis cinquante ou soixante ans », « vêtement fabuleux tirant ses formes de lui-même dans lequel elle aurait vécu comme un fantôme dans une machine⁵² », aspire tout au contraire à se dégager de l'emprise asphyxiante de la répétition et du poids des légendes.

Le récit d'Angela Carter se situe par conséquent d'emblée dans une perspective métapoétique. L'écrivain affirme d'ailleurs clairement écrire « *stories about fairy stories* » (des histoires au sujet des contes de fées)⁵³. Partant de ce constat, Martine Hennard Dutheil de la Rochère considère pour sa part que Carter travaille à renouveler « ce qui restait à l'état latent dans sa principale source, *La Belle au bois dormant* de Perrault »⁵⁴. Et en effet, la reprise de certains motifs perraultiens est flagrante⁵⁵ – c'est le cas par exemple du chant de l'oiseau (un rossignol chez Perrault⁵⁶, une alouette chez Carter). Mais nous suivrons plutôt la suggestion de la critique lorsqu'elle indique l'existence conjointe d'un probable dialogue intertextuel entre Grimm et Carter, qu'elle décèle notamment grâce à un phénomène d'hybridation entre *Dornröschen* et *Schneewittchen*, deux contes que Jean Lorrain s'était déjà plu à rapprocher.

Le dispositif s'avère complexe. La nouvelle pourtant n'hésite pas à exhiber ses sources. Il y est question des « contes de fées » à plusieurs reprises⁵⁷ et la mention explicite, par deux fois, de « La Belle au bois dormant » (*Sleeping beauty*) semble privilégier Perrault. Mais la désignation

⁵⁰ A. Carter, *La Compagnie des loups*, Paris, éd. du Seuil, 1997, p. 178. Je renverrai désormais à cette édition pour la traduction française.

⁵¹ *Contes pour les enfants et la maison*, *op. cit.*, p. 283.

⁵² *Ibid.*, p. 182.

⁵³ A. Carter, « Notes from the Front Line », p. 38. Cité dans M. Monnier, « Naissance et renaissance du conte fées : de Marie-Catherine d'Aulnoy à Angela Carter », *Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, M. Hennard Dutheil de la Rochère et V. Dasen éd., Lausanne, Etudes de Lettres n° 289, 2011, p. 244.

⁵⁴ « Conjuring the curse of repetition », *Des Fata aux fées : regards croisés de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 339. Je traduis. « *Carter's reworking of Sleeping Beauty quickens to life that which remains dormant in her main source, Perrault's La Belle au bois dormant, and gives it a new bite.* »

⁵⁵ A. Carter est également connue pour avoir traduit les *Contes* de Perrault en anglais. Voir pour plus de précisions *Reading, translating, rewriting. Angela Carter's translational poetics* Martine Hennard Dutheil de la Rochère, Wayne State University Press, Detroit, 2013. L'auteur consacre un chapitre très substantiel à « La Belle au bois dormant » : chapitre 5, p. 189-225.

⁵⁶ La cinquième fée promet que la petite Princesse « chanterait comme un Rossignol ».

⁵⁷ Voir p. 179 et p. 187 notamment.

s'avère biaisée car le narrateur attire l'attention du lecteur sur le motif du baiser – absent comme on sait du récit de Perrault : « Un seul baiser éveilla la Belle au bois dormant » (*A single kiss woke up the Sleeping Beauty in the Wood.*)⁵⁸, peut-on lire, précision qui combine en une seule et même formule les deux référents intertextuels.

Mais c'est encore sur les ronces et sur les roses que nous fixerons notre attention. Le texte repose, de fait, sur un processus de réduplication. Une première description du jardin, *ersatz* possible de la forêt, précède la présentation du personnage ; une seconde description correspond ensuite à la découverte du lieu par le personnage masculin, qui découvre à son tour la comtesse. Or, Angela Carter évoque implicitement la haie fatale qui ceint le château de *Dornröschen* et se transforme en espace macabre chez les Grimm – « les jeunes gens y restaient accrochés sans réussir à se dégager » – : le jardin, écrit-elle, « excessivement sombre, ressemble fortement à un cimetière » (174). La résonance est d'autant plus forte que l'on retrouve ici le dispositif spécifique au conte allemand : « et toutes les roses que sa défunte mère a plantées ont poussé pour former un immense mur épineux qui l'incarcère dans le château de son héritage. » Roses et épines sont clairement mises en correspondance dans une image qui fait écho au conte allemand et qui implante dans un texte d'un genre nouveau un dispositif emprunté à la tradition. On comprend grâce à ce décor que la comtesse est aliénée par le principe de répétition qui la voue à rejouer éternellement la même scène, le décor n'évoluant que faiblement.

Ce schéma itératif renvoie en premier lieu à la destinée de vampire de l'héroïne, présentée comme une tare héréditaire à laquelle elle ne semble pouvoir échapper. Dans ce contexte, le personnage féminin réinvestit les motifs de la rose et de l'épine de façon singulière, en accord avec l'esthétique gothique que privilégie par ailleurs le conte⁵⁹ : en proie à ses instincts, la femme vampire « n'est plus que griffes et dents » (175), deux images qui métamorphosent subtilement le motif de l'épine en lui conférant une dimension animale, tandis que le sang des victimes⁶⁰ fait écho à la teinte pourprée des fleurs. L'héroïne endosse d'ailleurs un double rôle, puisqu'elle investit aussi la fonction normalement dévolue à la fileuse fatale, celle qui donne la mort, quand elle saisit les animaux des champs « entre ses doigts *de brodeuse* » (je souligne). La superposition des actants du récit témoigne du travail de déconstruction et de reconstruction de ce texte réflexif, qui met à l'épreuve le matériau du conte. Il s'agit donc bien aussi dans ce passage de se dégager du poids mortifère de la tradition littéraire. La question qui se pose est bien celle de savoir comment écrire *autrement* « La Belle au bois dormant ».

⁵⁸ *Ibid.*, p. 177. Voir aussi, p. 186, « (Un baiser, pourtant, et un seul, éveilla la Belle au bois dormant) ».

⁵⁹ Voir M. Hennard Dutheil de la Rochère, *Reading, Translating, Rewriting, op. cit.*, p. 196.

⁶⁰ « [...] elle frappe, elle se gorge » ; « Quand elle était petite, elle était semblable au renard et se contentait entièrement de bébés lapins qui glapissaient piteusement quand elle enfonçait ses dents dans leur cou », p. 175.

Or l'arrivée du jeune homme dont la virginité est soulignée – comme s'il endossait les vertus traditionnelles de l'héroïne dans une inversion des rôles aux connotations potentiellement féministes – est l'occasion de mettre en œuvre ce renouveau du sens. C'est pourquoi sans doute il est besoin de reprendre la description tout en adoptant un mode énonciatif différent :

Une immense bouffée entêtante de la lourde senteur des roses rouges lui souffla au visage dès qu'ils eurent quitté le village, faisant naître en lui un vertige sensuel ; c'était une suavité riche et vaguement corrompue presque assez forte pour l'abattre. Trop de roses. Trop de roses fleurissaient sur les énormes buissons qui longeaient le sentier, buissons tout hérissés d'épines, et les fleurs elles-mêmes étaient presque trop luxuriantes, leurs immenses congrégations de pétales pelucheux avaient quelque chose d'obsécène dans leur excès ; leur cœur ourlé, serré en bouton, était scandaleusement suggestif. Le manoir émergeait à contrecœur de cette jungle. (179)

A great, intoxicated surge of the heavy scent of red roses blew into his face as soon as they left the village, inducing a sensuous vertigo; a blast of rich, faintly corrupt sweetness strong enough almost, to fell him. Too many roses. Too many roses bloomed on enormous thickets that lined the path, thickets bristling with thorns, and the flowers themselves were almost too luxuriant, their huge congregations of plush petals somehow obscene in their excess, their whorled, tightly budded cores outrageous in their implications. The mansion emerged grudgingly out of this jungle.

L'expansion hyperbolisante en focalisation interne qui distingue ce passage de son hypotexte en exploite la sensualité et la provocation souterraines. Or, cette réécriture analytique met au jour l'obscénité latente de la floraison somptueuse de *Dornröschen*. Et cette révélation va de pair avec une nouvelle inversion : les fleurs n'ouvrent pas magiquement la voie au héros (dont le récit a bien pris soin de préciser à quel point il était rationnel) ; bien au contraire, elles l'accablent. C'est le poids de la pulsion sexuelle, une pulsion létale, qu'expriment ces provocantes roses rouges.

Le texte ménage de perpétuels allers-retours entre l'espace et le personnage féminin dans un frappant jeu de miroirs. Lorsqu'il découvre la beauté de la comtesse⁶¹, le protagoniste est « troublé, presque repoussé, par sa bouche extraordinairement charnue, une bouche aux lèvres larges, pleines, proéminantes, et d'un carmin presque violacé, une bouche morbide. Et même – mais il écarta cette pensée aussitôt – une bouche de putain. » (p. 182) L'association du sexe et de la mort détermine une histoire qui, grâce à une poétique du syncrétisme mêlant deux types littéraires également connus (la « Belle au Bois dormant » et la femme vampire), fait sortir l'héroïne du « circuit fermé⁶² » qui l'emprisonne. Un autre passage illustre ce principe de fusion, indispensable au dépassement des référents littéraires et à leur renouvellement : la comtesse, errant entre la vie et la mort, « s'endort et s'éveille derrière la haie des fleurs épineuses, bouton de rose sanguinaire de Nosferatu » (p. 186). La rose du conte des frères Grimm, on le voit, fait

⁶¹ « Ce fut donc petit à petit [...] qu'il vit à quel point cette espèce d'épouvantail endimanché était beau et d'une extrême jeunesse », p. 182.

⁶² « Et elle est elle-même une caverne pleine d'échos, un système de répétitions, un circuit fermé », p. 172.

l'objet d'un transfert dans l'univers des histoires gothiques et devient par là objet métatextuel. En effet, on suit le motif jusqu'à la clôture de ce récit qui retourne tout à la fois l'histoire du vampire et celle de la Belle. Comme déjà chez Jean Lorrain, mais dans une optique différente, cette dernière, loin de s'éveiller, sombre dans la mort tandis que le héros, initié et initiateur, s'éveille à une nouvelle vie. Pour avoir absorbé le sang de la comtesse, il la libère de l'emprise de ses ascendants, de cette « caverne pleine d'échos » qui la retenait prisonnière.

Le statut de la rose s'en trouve alors modifié. En effet, dans cette réécriture, le symbolisme macabre de la fleur est lié au cycle mortifère de la répétition : « C'est de leur nourriture [des os des victimes inhumées sous les fleurs] que ses roses tirent leur riche couleur, leur parfum enivrant qui fleure lascivement les plaisirs interdits » (188). On reconnaît le *topos* décadent de la fleur poussant sur le charnier, réinvesti dans les histoires de vampires, et qui constitue à ce titre un bel exemple de recommencement stérile. Dans la vie de la comtesse, « il n'y a pas de place pour l'improvisation » (p. 189). Mais précisément, c'est l'interférence de son histoire et de celle de *Dornröschen* qui permet le renouvellement de l'une et l'autre tradition. Après sa mort, qui signe son entrée dans l'humaine condition, la comtesse a laissé en souvenir « la rose sombre, la rose armée de crocs [qu'elle a] cueillie entre [ses] cuisses comme une fleur posée sur une tombe. Sur une tombe » (p. 191). "*And I leave you as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave. One a grave.*" Une rose funèbre, donc, qui désigne l'impossible sexualité de la femme vampire, restée vierge jusque dans la mort. Mais le jeune soldat, appelé à un avenir incertain, puisque les dernières lignes le montrent revenu à son régiment et prêt à « embarqu[er] pour la France » (p. 192), a le pouvoir tout humain de redonner vie à cette rose qu'il ressuscite en la plongeant dans l'eau et dont « la lourde senteur » envahit le mess, débordant de l'odeur de cette « fleur de velours monstrueuse dont les pétales avaient retrouvé toute la fraîcheur et toute leur élasticité, leur splendeur corrompue, brillante et maléfique » (p. 191). « *a glowing, velvet, monstrous flower whose petals had regained all their former bloom and elasticity, their corrupt, brilliant, baleful splendour* ».

Cet ultime retour à la vie du motif clé de la nouvelle, au fondement de sa réécriture, dans un contexte d'apparente rationalisation – on a réintégré le temps de l'Histoire – peut signifier l'importance incontestable de ce terreau des contes, propres à engendrer des fleurs nouvelles, y compris dans des configurations qui leur semblent étrangères. Mais surtout on sent que l'histoire ne sera plus jamais la même : la lumière a envahi le château des Carpathes ; elle en a accusé la

décrépidité. L'oiseau en cage a pris son vol. Désormais, pour reprendre une des formules du texte, on peut « apprendre une chanson nouvelle⁶³ ».

La proposition d'Angela Carter attire ainsi l'attention sur la dimension réflexive du conte de référence. Chez Perrault, le franchissement des « ronces » et des « épines » est précédé de l'exposition des différentes légendes qui courent sur le château⁶⁴ ; chez Grimm, l'allusion aux légendes a disparu et le récit du vieil homme, on l'a dit, se focalise sur le conte lui-même dans un repli clairement métadiscursif :

Après de longues, longues années, il arriva de nouveau un fils de roi dans le pays, qui entendit un vieil homme raconter l'histoire de la haie d'épines [...]. Le vieil homme savait aussi, de la bouche de son grand-père, que bien des fils de roi étaient déjà venus et avaient essayé de se frayer un passage à travers la haie d'épines, mais qu'ils y étaient restés prisonniers et qu'ils avaient connu une triste mort.⁶⁵

Pour Donald Haase, cette séquence illustrerait le désir des Grimm de pérenniser la tradition orale⁶⁶ ; Martine Hennard Dutheil de la Rochère insiste pour sa part sur la nécessité d'explorer les possibles du conte et sur son renouvellement. C'est en effet dans cette voie que nous conduisent les deux réécritures prises en exemple. A propos du principe de palingénésie, Daniel Mortier affirme, après Gilbert Durand, que « le mythe est la Belle au bois dormant de la littérature »⁶⁷. On pourrait avancer que le conte éponyme a en lui-même valeur de manifeste : peut-être n'est-il pas fortuit que le passage métadiscursif développé par les frères Grimm se situe au moment du franchissement de cette haie d'épines qui sature le texte de ses occurrences agressives sans que l'on y prenne forcément garde.

Je terminerai par deux remarques. D'abord, il semble que la suppression par les Grimm du second volet du conte de Perrault (celui où intervient l'Ogresse et ses pulsions cannibales) ne soit pas forcément *compris* comme un signe d'euphémisation par les écrivains qui proposent de réécrire l'histoire. On peut penser en effet que cette inflation d'épines, qu'Angela Carter assimile significativement à des crocs, est le signe d'un glissement de sens et que le décor même est investi de cruauté et de violence, ce qui amène du reste à redéfinir l'héroïne. Il faut souligner que dans le conte, le récit rapporté par le vieil homme a pour effet de rédupliquer la séquence de la mort des

⁶³ L'oiseau « peut-il apprendre une chanson nouvelle ? » (p. 186).

⁶⁴ Il y est question d'Esprits, de sorcières, d'un ogre, et enfin de la Belle endormie (voir *op. cit.*, p. 250-251).

⁶⁵ *Contes pour les enfants et la maison, op. cit.*, p. 283-284.

⁶⁶ Voir D. Haase, « Kiss and Tell : Orality, Narrative, and the Power of Words », *Des Fata aux fées, op. cit.*, p. 279-296.

⁶⁷ Daniel MORTIER, *Mythes et littérature*, P. Brunel dir., Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1994, p. 148.

jeunes gens agonisant cruellement dans les ronces⁶⁸. De là à reconsidérer le statut du personnage féminin, il n'y a qu'un pas. De fait, il est frappant de constater que chacune des réécritures analysées choisit le texte de Grimm pour en extraire la force létale et subversive. Jean Lorrain propose ainsi un anti-contes, une version grinçante et décadente de l'histoire : Jean de Palacio signale que « le stéréotype rassurant du conte de fées traditionnel est souvent battu en brèche⁶⁹ » dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse* et souligne la stratégie de l'écrivain, qui privilégie une « poétique de la putrescence et de la charogne⁷⁰ ».

Dans un contexte de métaréflexivité ouverte et sur un terrain qui est celui de l'expérimentation poétique et du travail sur le sens latent, Angela Carter quant à elle, pense le recyclage et le renouvellement des formes et des genres dans une fiction qui choisit pour pivot herméneutique la rose aux épines acérées constitutive du personnage de *Dornröschen*, dont le diminutif amoindrissait quelque peu l'impact. Elle en déploie toutes les virtualités funestes afin de réveiller le conte et d'en débusquer le secret.

L'écriture des Grimm semble favoriser ce type de réappropriation en raison de la subtile esthétique de la cruauté que recèle *Dornröschen*. Pour mieux évaluer ce potentiel du conte, peut-être pourrions-nous revenir au poème de Philippe Beck, ce chant qui « [essore] le sec »⁷¹. Dans la pièce numéro 20, l'œil et la pointe veillent. « Fille » est promise à se blesser « à une pointe oubliée. » (p. 68) Le sommeil qui s'en suivra, avatar euphémisé de la mort annoncée, sera dès lors placé sous le signe de cette « pointe négative » en laquelle il est permis de voir un instrument de conversion. En effet, c'est par là que « Fille » accède à l'identité, à la faveur de ce sommeil présenté comme une parenthèse : désormais, « là-dessous » – c'est-à-dire sous les buissons et sous la rumeur des légendes –, « Fleur Piquante dort » (p. 69). C'est noter une forme de réversibilité qui fait que Fille devient « Piquante » pour avoir été piquée « utilement » (p. 69). Dans ce contexte, la traversée de la haie d'épines donne lieu à une éloquente transposition :

Un homme de plus avance.
Mer de branches
S'ouvre devant.
Mer de fleurs ouvertes.
Pays de larmes-pétales.
Elles se resserrent derrière lui,

⁶⁸ « Le vieil homme savait aussi, de la bouche de son grand-père, que bien des fils de roi étaient déjà venus et avaient essayé de se frayer un passage à travers la haie d'épines, mais qu'ils y étaient restés prisonniers et qu'ils avaient connu une triste mort. », *Contes pour les enfants et la maison, op. cit.*, p. 284.

⁶⁹ *Les Perversions du merveilleux, op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁷¹ *Chants populaires, op. cit.*, « Ouverture », p. 11.

Egyptien neuf⁷².

(p. 69)

Les « larmes-pétales », avec leur connotation de souffrance et de deuil, explorent le non-dit du conte. Recouverte de fleurs merveilleuses, la haie garde pourtant sa dimension macabre – bien que les Grimm choisissent de faire abstraction de ce détail pourtant essentiel. On peut alors douter de l'influence régénératrice de la traversée qui conduit à « Fleur Piquante ». L'autre séquence majeure du conte est la scène du réveil : « Fille est allongée » (p. 70), écrit Philippe Beck, qui revient à une désignation plus neutre et préfère éluder à ce moment l'identité problématique du personnage.

Or on peut légitimement s'interroger sur la nature de ce réveil. A bien des égards, il est associé à l'irruption de l'amour. « Les gens ont des yeux ronds », signe d'ébahissement devant l'image du bonheur :

Bonheur est la suite du Complément

Des bras ou demi-cercles

De la Parenthèse Longue

Amour.

La syntaxe du conte impose un enchaînement dont la logique éblouit, à l'instar de ces parenthèses qui prennent la forme de l'étreinte. Mais ce fragment interprétatif pourrait bien n'être imputable qu'aux témoins admiratifs de la fête, ces « gens » dont la pensée prendrait ici la forme discrète du discours rapporté. Le poème épouse aussi le point de vue masculin (comme chez Jean Lorrain et Angela Carter) :

Beau a senti la nouveauté

du bois et de la mer

des élans. Le moment d'Amour

est redépart des braises

et retard important du gris dans la pluie

de monde.

(p. 70-71)

La *renovatio* accordée à l'élu est mise en péril. Dans ce texte polyphonique où se croisent voix et points de vue, le poète avertit : « Amour immédiat / est suite *apparente* / d'une suspension dans la

⁷² *Ibid.*, p. 69.

vie.⁷³ » La parenthèse qui suit et inscrit visuellement dans le texte *l'idée de parenthèse* que représente le long sommeil, peut se lire au choix comme une antithèse, comme une menace, ou plus simplement comme un constat.

(Pornography multiplie
des sirènes aux yeux ailleurs
ou paupières basses.
Les yeux tombant de commerce.
Amour indirect tombe avec les paupières,
Ou part dans le décor
Du pays de refus.)

Des yeux clos (les « yeux fermés » des chevaux, des chiens et des mouches pendant la durée de l'enchantement) aux « yeux ronds » des « gens », le poème fait ricochet sur les « yeux tombant de commerce », ceux du « monde » à la présence brièvement oubliée – dans le conte ou *le temps d'un conte*. C'est pourquoi la clause de « Buisson » impose un finale violent : « Par suite des sphères dehors. ». Encerclé par la haie d'épines, le château est illusoirement tenu à l'écart, mais les « sphères » du « monde » ne cessent pas pour autant d'exister. La parenthèse, semblable à une sphère ouverte, laisse s'infiltrer le « décor » délétère du « dehors ». La question serait de savoir quel est le regard de « Fleur Piquante ». Elle est d'ailleurs explicitement posée dans le texte sous une forme à demi assertive, comme pour remettre en cause l'humanité du personnage⁷⁴ : « Une fleur a des yeux ? » (p. 69). Significativement, la scène du baiser est privée de tout échange dans cette « réédification » (« *Ouverture* », p. 11). Relisons Grimm, dans la traduction de Natacha Rimasson-Fertin :

Elle était allongée là et elle était si belle *qu'il était incapable d'en détourner les yeux* ; il se pencha et lui donna un baiser. Aussitôt que ses lèvres l'eurent effleurée, Rose d'épine *ouvrit les yeux*, se réveilla et *le regarda très gentiment*. Ils descendirent ensemble de la tour ; le roi se réveilla, la reine aussi, suivie par toute la cour, et tous se regardaient *en ouvrant de grands yeux*. (p. 284)

De cette chaîne de regards ne subsiste que la dernière occurrence, rendue grotesque par le filtre de la déformation lexicale⁷⁵. C'est qu'en réalité les regards sont ailleurs : ils sont obliques ou

⁷³ Je souligne. P. 70.

⁷⁴ Pour autant que l'on puisse ici parler de « personnage ».

⁷⁵ « Les gens ont des yeux ronds. », écrit Ph. Beck, qui reprend l'expression des Grimm « en ouvrant de grands yeux ». C'est suggérer un passage de la surprise éblouie à la stupéfaction béate et modifier la focale.

voilés. Ils « tombent » comme tombent l'amour et son « décor ». Pour « refaire »⁷⁶ ce conte de l'enfermement, Philippe Beck choisit d'en retourner violemment le sens apparent en faisant du mot « dehors » le point final. Mais, plus que d'une subversion ou d'une inversion du conte, il faudrait parler d'une extraction, d'une mise en lumière de ce qu'il contient secrètement. Au cœur du récit sont les virtualités macabres du « buisson ».

Pascale Auraix-Jonchière

Université de Clermont-Ferrand (CELIS)