

LA REINE EST MORTE

Reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil

THE QUEEN IS DEAD

REFLECTIONS OF FILIATION IN GUILLAUME CORBEIL'S *TROIS PRINCESSES*

HA MUERTO LA REINA

REFLEJOS DE LA FILIACIÓN EN *TROIS PRINCESSES*, DE GUILLAUME CORBEIL

CARMÉLIE JACOB

Volume 43, Number 3 (129), Spring–Summer 2018

Mémoire du conte et renouvellement du roman québécois contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1051086ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1051086ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

JACOB, C. (2018). LA REINE EST MORTE : reflets de la filiation dans *Trois princesses* de Guillaume Corbeil. *Voix et Images*, 43(3), 57–73.
<https://doi.org/10.7202/1051086ar>

Article abstract

An Oedipal rivalry between a daughter and a maternal figure—whether mother, wicked stepmother, or mother-in-law—has always had a key place in the short form, even giving rise to its own typology of the persecuted heroine. While this rivalry can be traced back at least to the myth of Psyche and Cupid in the *Metamorphoses* of Apuleius, it is known today chiefly through *Snow White*, *Cinderella*, and *Sleeping Beauty*, especially as filtered by Perrault, the Brothers Grimm and Disney. Many hypotexts have attempted to restore the weapons of the conventional versions' passive protagonist; it is more unusual to try and understand her persecutor. This is what Guillaume Corbeil has done in *Trois princesses*, providing rewritings which, as this article shows, have a bigenerational focus. In analyzing the multiple mirror games used by Corbeil to build his narratives, the author shows that mother and daughter can define themselves only in relation to each other, in a perspective that is both symmetrical and linear.

LA REINE EST MORTE
Reflets de la filiation dans *Trois princesses*
de Guillaume Corbeil

+ + +

CARMÉLIE JACOB
Université du Québec à Montréal

Ce [que ma mère] aurait voulu, c'est que je meure avec elle, contre sa chair,
puis l'enveloppant de ma chair. Et puis, ressuscitée, accouchant d'elle, que je poursuive
sa vie¹.

Dans *Trois princesses*², Guillaume Corbeil réécrit, très librement, *Blanche-Neige*, *Cendrillon* et *La Belle au bois dormant*³. Si les trois contes semblent en effet appeler naturellement un rapport associatif, leurs origines sont pourtant bien diverses: la première version écrite de *Cendrillon* peut être retracée dans la Chine du IX^e siècle⁴; *La Belle au bois dormant* partage un grand nombre d'analogies avec la légende de Sigurd et de Brynhild, qu'on trouvait au XIII^e siècle dans la *Völsunga saga* d'un auteur islandais anonyme, et qui était elle-même basée sur des poésies nordiques beaucoup plus anciennes⁵; tandis que *Blanche-Neige* ne serait pas apparu avant la fin du XVIII^e siècle⁶. Il est possible que les trois contes suscitent un rapprochement dans

-
- 1 Pierrette Fleutiaux, *Des phrases courtes, ma chérie*, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. «Domaine français», 2001, p. 14.
 - 2 Guillaume Corbeil, *Trois princesses*, illustrations de Marc Larivière, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», p. 15-16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TP* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
 - 3 Afin de distinguer les contes merveilleux tels qu'ils apparaissent dans l'espace folklorique des variantes de Corbeil, l'italique sera employé pour les premiers, et les guillemets pour les seconds.
 - 4 Plus précisément dans le recueil *Youyang Zazu* de Duan Chengshi, sous le titre «Yè Xiàn», la première variante du type AT 510 (selon la classification Aarne-Thompson), qui rassemble les contes de *Cendrillon* et de *Peau d'âne*. Voir R. D. Jameson, «Cinderella in China», Alan Dundes (dir.), *A Cinderella Folklore Casebook*, New York/Londres, Garland Publishing, 1982, p. 71-97; et Carrie E. Reed, «Motivation and Meaning of a "Hodge-podge": Duan Chengshi's *Youyang Zazu*», *Journal of the American Oriental Society*, vol. CXXIII, n° 1, janvier-mars 2003, p. 121-145.
 - 5 Jesse L. Byock, «Introduction», *The Saga of the Volsungs. The Legend of Sigurd the Dragon Slayer and the Magic Ring of Power*, traduction, introduction, notes et glossaire de Jesse L. Byock, Londres, Penguin Books, 2013 [1990], p. i.
 - 6 Voir Steven Swann Jones, *The New Comparative Method: Structural Analysis of the Allomotifs of «Snow White»*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia/Academia Scientiarum Fennica, 1990, 134 p.; et surtout Christine Shojaei Kawan, «A Brief Literary History of *Snow White»*, *Fabula*, vol. XLIX, n° 3-4, 2008, p. 325-342. On retrouve toutefois bien avant cette date certains motifs du conte — le miroir, le cerueil de verre, l'enfant aux lèvres rouges, à la peau blanche et aux cheveux noirs — à l'intérieur d'autres contes,

notre esprit en raison du fait qu'ils sont largement connus, en Occident surtout, à travers les versions filmiques de Walt Disney⁷, qui a apporté aux hypotextes sur lesquels il s'est basé des modifications qui rapprochaient d'autant les scénarios les uns des autres : toutes ses versions se terminent par l'union du prince et de la princesse (y compris *Sleeping Beauty*, qu'il dit pourtant emprunter à Perrault), Blanche-Neige s'y voit affectée comme Cendrillon aux tâches ménagères, et les trois protagonistes rêvent de leur prince dès le début du film, une spécificité absente des variantes traditionnelles.

Néanmoins, au-delà de ce qui est attribuable à Disney, il y a bien, dans ces trois contes, des motifs qui appellent l'association, et qui permettent de les regrouper au sein d'un même ensemble : celui des « contes d'héroïne persécutée ». S'ils ne représentent que 3,6 % des 450 contes-types qui relèvent du merveilleux selon la classification Aarne-Thompson⁸, les contes de ce groupe sont largement surreprésentés au sein des variantes connues, et cela vaut aussi pour le corpus des reprises contemporaines de contes, comme en témoigne *Trois princesses*. Trop cohérent pour être un recueil, trop fragmenté pour être un roman, le livre ne se contente pas de regrouper trois réécritures indépendantes, mais fait ressortir les analogies entre ces trois histoires. L'originalité des contes de Corbeil réside toutefois surtout dans le fait qu'ils délaissent à plusieurs moments leur protagoniste pour s'intéresser à leur mère ; ainsi, outre l'habituelle héroïne persécutée, il nous fait voir sa persécutrice et le rapport qui s'instaure entre l'une et l'autre. La focalisation, chez Corbeil, est bigénérationnelle. En nous attachant à l'inscription de ses contes dans une conception du genre de l'héroïne persécutée, dont on verra les caractéristiques à partir du mythe de Psyché et Cupidon, puis en nous concentrant sur les filiations maternelles et les nombreux jeux de miroirs à partir desquels Corbeil construit ses récits, nous verrons que mère et fille ne peuvent s'y définir que l'une par rapport à l'autre, dans une perspective symétrique autant que linéaire.

LES PERSÉCUTÉES : FILLES DE PSYCHÉ

Bien qu'il ne constitue pas une catégorie indépendante de la classification Aarne-Thompson, le sous-genre de l'héroïne persécutée a été observé à plusieurs reprises

mais les fonctions (ou allomotifs) de ces derniers ne sont pas suffisamment proches de celles de *Blanche-Neige* pour nous autoriser à les considérer comme des variantes du même conte.

- 7 Après tout, les trois contes merveilleux qui nous intéressent sont les seuls qui aient été adaptés par Walt Disney de son vivant, hormis ceux issus de la culture romanesque plutôt que folklorique (*Pinocchio*, *Alice's Adventures in Wonderland*, *Peter Pan*, *The Wonderful Wizard of Oz*...).
- 8 Selon Steven Swann Jones, seize contes-types relèvent de ce genre : « "Rapunzel" (AT 310); "The Black and White Bride" (AT 403); "Sleeping Beauty" (AT 410); "The Supplanted Bride" (AT 437); "Little Brother and Little Sister" (AT 450); "The Kind and Unkind Girls" (AT 480); "Rumpelstiltskin" (AT 500); "Cinderella"/"Cap o' Rushes"/"One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes" (AT 510A/510B/511); "The Speaking Horsehead" (AT 533); "Born From a Fish" (AT 705); "The Maiden Without Hands" (AT 706); "The Three Golden Sons" (AT 707); "Snow White" (AT 709); "Our Lady's Child" (AT 710); "Crescentia" (AT 712). » Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre : An Analysis of Its Structure and Themes », *Western Folklore*, vol. LII, n° 1, janvier 1993, p. 14-15.

dans les travaux de folkloristes depuis sa première occurrence en 1927 chez Aleksandr Isaakovitch Nikiforov⁹. En principe, les contes qui y appartiennent sont caractérisés par trois actes, ou temps : l'héroïne se trouve dans une situation initiale où elle est la cible de sentiments de jalousie ou d'hostilité ; après une série d'obstacles, elle parvient à rencontrer et à épouser l'homme qui lui est destiné ; enfin, elle subit dans sa deuxième maison une nouvelle série de persécutions qu'elle devra contrecarrer¹⁰. Si la version de Perrault de *La Belle au bois dormant*, qui emprunte largement à « Soleil, Lune et Thalie¹¹ » de Basile, est typique de ce modèle, il arrive assez fréquemment que le troisième acte ne soit pas présent, et seul le premier est nécessaire pour qu'on parle de contes d'héroïnes persécutées ; c'est le cas chez Corbeil, qui ne fait que très peu de place aux hommes dans *Trois princesses*, et parvient ainsi à proposer des réécritures féministes de ces contes dont on a maintes fois dénoncé la passivité de l'héroïne¹².

Cette passivité n'est toutefois pas une constante du genre de l'héroïne persécutée, et il est heureux que les réécritures de Corbeil en fassent la démonstration. Ce préjugé tient à ce que la tradition a principalement retenu les versions d'hommes et en particulier, en France, celle de Perrault¹³. Au contraire, Jack Zipes a montré que

-
- 9 Nikiforov divisait alors les contes de fées féminins en deux types de schèmes prédominants : les contes de victoire, où la protagoniste améliore sa situation de départ (généralement par le mariage), et ceux sur les souffrances d'une femme ou fille innocemment persécutée. Ses recherches s'arrêtaient cependant au constat de la récurrence d'un scénario particulier qui méritait d'être considéré comme sous-genre et il a fallu attendre la traduction de ses travaux en anglais, en 1973, pour que le sous-genre suscite davantage d'attention. Steven Swann Jones, « The Innocent Persecuted Heroine Genre », p. 13.
- 10 *Ibid.*, p. 16.
- 11 « Cinquième journée, cinquième divertissement. Soleil, Lune et Thalie », Giambattista Basile, *Le conte des contes ou Le divertissement des petits enfants*, traduit du napolitain par Françoise Decroisette, Belfort, Circé, 1995, p. 427-431.
- 12 Voir notamment Marcia L. Lieberman, « "Some Day My Prince Will Come" : Female Acculturation through the Fairy Tale », Jack Zipes (dir.), *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, New York/Londres, Routledge, 1986, p. 185-200.
- 13 L'une des études les plus connues qui se soit concentrée sur les contes de Perrault est celle de Pierre Saintyves (*Les contes de Perrault [ou les récits parallèles]*), suivi de *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances* et de *Les reliques et les images légendaires*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1987, p. 23-494), qui met en lumière la passivité de leurs héroïnes par le classement qu'elle propose : alors que *Le Petit Poucet*, *Barbe-Bleue*, *Riquet à la houppe* et *Le chat botté* seraient des contes d'origine initiatique, ceux qui mettent en scène un personnage-titre féminin seraient d'origine saisonnière : *Les fées*, *La Belle au bois dormant*, *Cendrillon*, *Peau d'âne* et *Le Petit Chaperon rouge*. Si on laisse de côté *Griselidis* et *Les souhaits ridicules*, que Saintyves considère avec raison comme des fabliaux et apologues, on observe que, sur neuf contes merveilleux, quatre sont à ranger dans le sous-genre de l'héroïne persécutée, ce qui constitue une proportion de 44 %. Du reste, les contes qui présentent un personnage-titre féminin s'inscrivent à 80 % dans le sous-genre de l'héroïne persécutée. On est en droit de croire que cette surreprésentation d'un genre qui, comme on l'a mentionné, représente moins de 4 % des contes-types merveilleux de la classification Aarne-Thompson a influencé l'idée générale qu'on s'est faite du conte à partir de la fin du ^{XVI}^e siècle. Du reste, la classification de Saintyves donne à croire que les contes de Perrault qui présentent des personnages principaux masculins ont un potentiel initiatique, c'est-à-dire qu'ils nous apprennent quelque chose sur la nature humaine, tandis que ceux qui mettent une femme à l'avant-plan n'en font que le symbole des changements saisonniers. Si les théories de Saintyves datent de 1923 et ont depuis été largement contestées — au même titre que les théories cosmologiques auxquelles elles voulaient s'opposer tout en s'en approchant —, elles ont suscité beaucoup de respect au moment de leur publication et nous renseignent sur la façon dont étaient encore envisagés les contes merveilleux au début du ^{XX}^e siècle, et *a fortiori* les contes d'héroïne persécutée.

le sous-genre comporte plusieurs variantes, surtout sous la plume de femmes, dans lesquelles les protagonistes se rendent maîtres de leur destin plutôt que de dormir en attendant le prince¹⁴. Ainsi, pour aborder les récits de Corbeil, un regard s'impose sur le mythe de Psyché et Cupidon, qui s'inscrit indéniablement comme l'une des premières inspirations des trois contes qu'il a réécrits, et qui témoigne déjà du rôle d'importance que peuvent y jouer des figures féminines à la personnalité complexe.

Tout le drame de Psyché repose sur sa perfection physique, qui semble l'éloigner du commun des mortels, au sens propre comme au figuré : le bruit court que Vénus se serait « mêlée à la société des hommes » pour donner cette « nouvelle Vénus, qui poss[ède] encore la fleur de la virginité¹⁵ », sous-entendant qu'elle aurait enfanté une mortelle. Furieuse, la déesse demande à son fils Cupidon (l'Amour) de rendre Psyché amoureuse du pire être qui soit, après quoi cette dernière se voit annoncer son mariage avec un monstre cruel. Bien qu'il lui soit interdit de voir le visage de celui qui vient la quérir, Psyché en tombe bel et bien amoureuse, et ses deux sœurs, lorsqu'elles constatent la richesse du palais où elle est installée, en ressentent une jalousie qui les pousse à détruire leur cadette : elles l'incitent à voir le visage de son mari malgré l'interdiction. Ce dernier se révèle être Cupidon, qui part, furieux. Vénus, de son côté, apprend la trahison de son fils, qui fait maintenant d'elle non seulement la belle-mère de Psyché, mais, parce que cette dernière est enceinte, une femme à qui il ne plaît visiblement pas, « à la fleur de l'âge, d'être appelée grand-mère¹⁶ ». Elle soumet donc Psyché à une série d'épreuves, dont la dernière consiste à lui ramener une boîte qui contient un peu de la beauté de Proserpine. Mais Psyché, mue comme Blanche-Neige par l'envie de séduire, ne résiste pas à ouvrir la boîte, dans laquelle « il n'y [a] rien, pas la moindre beauté, rien qu'un sommeil de mort [...]. Elle gît, immobile, et n'est plus qu'un cadavre endormi¹⁷ ». C'est Cupidon qui viendra la réveiller en épongeant d'elle le sommeil et en le remettant à sa place, mais Psyché devra ensuite terminer sa mission en allant porter la boîte à sa belle-mère. Cupidon sollicitera pendant ce temps l'aide de Jupiter qui, en intégrant Psyché parmi les dieux et en unissant officiellement les amoureux, parviendra à faire accepter à Vénus son nouveau statut de belle-mère et de grand-mère.

Le mythe préfigure les trois contes non seulement sur le plan des fonctions (l'héroïne subit la persécution de ses sœurs et d'une figure maternelle, et traverse une série d'épreuves dont la dernière la plonge dans un sommeil léthargique duquel l'Amour viendra la réveiller), mais aussi sur le plan des motifs : Vénus tire ses renseignements d'un oiseau dont la fonction est semblable à celle du miroir magique,

14 Voir le chapitre «The Tales of Innocent Persecuted Heroines and Their Neglected Female Storytellers and Collectors», Jack Zipes, *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, p. 80-108. Précisons tout de même que les femmes n'ont pas toujours fait mieux que les hommes sur ce plan : il suffit de lire les contes de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont pour voir que l'idée selon laquelle les femmes devaient être jolies et discrètes n'était pas transmise que par des plumes masculines.

15 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, traduit et annoté par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, coll. «Folio. Classique», 1975, p. 142.

16 *Ibid.*, p. 183.

17 *Ibid.*, p. 192.

et Psyché a pour tâche de trier des grains et reçoit les conseils d'un arbre¹⁸. Ce qui retient notre attention, cela dit, c'est que cet ancien récit d'héroïne persécutée, en plus d'exiger de Psyché qu'elle fasse elle-même ses preuves, mettait déjà de l'avant certaines questions relatives à la féminité et aux filiations maternelles qui ont été mises de côté dans les variantes occidentales des contes qui nous sont parvenues depuis Perrault — voire depuis Basile et Straparola —, et qui font retour dans les réécritures de Corbeil, en proposant aussi une bifocalisation : un regard double sur la mère et la fille, sur la persécutrice et la persécutée.

Évidemment, les récits de Corbeil, comme le mythe qui nous est parvenu par Apulée, ne participent pas du conte de fées, dont l'une des caractéristiques est de «poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis¹⁹»; ils peuvent donc accorder plus d'importance aux dilemmes des personnages, faire de ceux-ci des figures tridimensionnelles. Dans les deux versions, toutefois, ce privilège reste l'apanage des personnages féminins. Comme Cupidon («cet étourdi fieffé, [...] qui, armé de flammes et de flèches, court, çà et là, dans les maisons d'autrui, brouille tous les ménages, commet impunément des actes si abominables et ne fait rien qui vaille²⁰») et Jupiter (qui n'exige de Cupidon, en paiement de son service, qu'une «fille d'une beauté éclatante²¹»), les personnages masculins de Corbeil sont constamment partagés entre l'action et la sexualité²², incapables de voir la femme au-delà de son corps. Dans son «Blanche-Neige», le roi choisit au hasard les régions qu'il attaque, et si, lorsqu'il apprend que sa femme veut un enfant, il «galop[e] jour et nuit», «embroch[ant] quelque dindon sauvage qui pass[e] par là» (TP, 15-16) sans quitter son cheval lorsque la faim l'assaille, ce n'est que parce qu'il veut mettre fin le plus rapidement possible à cette tâche et retourner au champ de bataille. La bibliothèque n'est fréquentée que par des hommes qui veulent contempler Blanche-Neige. Le chasseur ne sauve celle-ci que parce qu'il est ému d'imaginer, sous la poche de jute qu'elle porte volontairement en guise de robe, «les contours de hanches délicates et de petits seins ronds et fermes» (TP, 37), mais, puisqu'il lui faut bien rapporter un cœur à la reine, il n'hésite pas à tuer une orpheline du même âge dont les charmes

18 Ces deux motifs sont présents dans le *Aschenputtel* des frères Grimm, mais aussi dans bon nombre d'autres variantes de *Cendrillon*. Voir l'anthologie préparée par Nicole Belmont et Elisabeth Lemirre, *Sous la cendre. Figures de Cendrillon*, Paris, José Corti, coll. «Merveilleux», 2007, 423 p.

19 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, coll. «Pocket», 1976, p. 20. Comme l'observe avec justesse Marion Gingras-Gagné, par contre, dans *Trois princesses*, plutôt que de «s'éloigner du conte en proposant "autre chose", la subversion se fait à l'intérieur même de la structure que nous connaissons bien», c'est-à-dire que Corbeil tente de creuser les motivations psychologiques qui poussent les personnages à agir d'une certaine façon, mais qu'il n'inverse pas *a priori* leurs actions au sein d'un pastiche ironique comme on le voit souvent. Marion Gingras-Gagné, «Trois princesses. Les contes détournés de Guillaume Corbeil», *Le fil rouge*, 23 juin 2016, en ligne : <https://chezlefilrouge.co/2016/06/23/trois-princesses-les-contes-detournes-de-guillaume-corbeil> (page consultée le 5 avril 2018).

20 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 144.

21 *Ibid.*, p. 194.

22 La seule exception à cette règle est le prince de «Cendrillon», qui subit au contraire la pression de répondre à ces stéréotypes : au moins aussi complexé que Cendrillon, il ne se cache dans une armure virile que pour mieux dissimuler sa vulnérabilité. À travers ce personnage, Corbeil effleure l'idée selon laquelle les protagonistes masculins sont aussi prisonniers de l'action que les protagonistes féminines le sont de l'inaction.

le laissent de glace. Les nains, une fois leur amie morte, disposent allègrement de son corps selon un système de garde partagée, jusqu'à ce que le prince leur en offre un bon prix, ravi de mettre la main sur un si charmant cadavre — toutes ses autres femmes ont fini par le blaser par leur discussion. Les pères de Cendrillon et de la Belle au bois dormant ne sont guère mieux dépeints : le premier acquiesce à tout ce qu'on lui demande, tandis que le deuxième est rongé par le désir pour sa fille.

Cette immodération pourrait être reprochée à l'auteur s'il ne s'agissait pas simplement pour Corbeil d'effectuer un renversement des rôles connus, les personnages féminins étant chez Perrault, et dans le *Sneewittchen* des frères Grimm²³, présentés de façon élémentaire. Blanche-Neige et la Belle au bois dormant, héroïnes dont la principale action consiste traditionnellement à être plongées dans un coma profond, deviennent ainsi chez Corbeil des personnages fortement intellectualisés, mais incapables d'extérioriser leurs pensées dans un monde obnubilé par l'apparence. La première, au moment où elle s'apprête à mourir d'avoir croqué la pomme empoisonnée, tente de rédiger sur sa peau l'œuvre magistrale à laquelle elle travaillait mentalement (« Tant pis si mon corps meurt, il faut sauver mon œuvre. » [TP, 51]), mais les nains ne verront que de la saleté dans ces lettres tracées avec la suie du foyer, qu'ils s'empres- seront de faire disparaître. La Belle au bois dormant est pour sa part emprisonnée dans l'armure de dons que lui ont forgée les douze fées : « Si on lui posait une question, elle ouvrirait la bouche et s'entendait débiter des propos qu'elle n'avait pas anticipés, des phrases mielleuses et insignifiantes [...] » (TP, 126) La princesse de ces deux contes est comme Psyché : « des nations entières ont beau être unanimes à vanter sa beauté, elle, elle la déteste », car on ne l'admire que comme on « admire une statue habilement ciselée²⁴ ». Cendrillon, quant à elle, n'est pas prisonnière de cette beauté²⁵, mais elle l'est de son désir de beauté, un mal qui ronge aussi toutes les figures maternelles du récit.

LES MÈRESÉCUTRICES

Avant de nous intéresser à la figure de la mère, dont la place dans l'œuvre est aussi cruciale — malgré le titre — que celle de la princesse, un rappel mérite d'être fait quant à sa définition au sein du conte de fées²⁶. Dans une analyse du bien connu

23 Dans le cas des transcriptions des Grimm, nous préférons parler spécifiquement de leur variante de *Blanche-Neige*, car certains de leurs contes font une place beaucoup plus intéressante aux personnages féminins, notamment *Fitchers Vogel* (le plus souvent traduit par *L'oiseau d'Ourdi*), un conte qui rappelle *La Barbe bleue* de Perrault, mais dont la protagoniste déjoue son tortionnaire par la ruse. À cet égard, il vaut la peine de rappeler que la plupart des informateurs des frères Grimm étaient en fait des informatrices, et que les frères Grimm avaient le désir non pas d'écrire des contes, comme Perrault, mais d'en offrir des transcriptions fidèles à la tradition orale. Sur le sujet, voir Jack Zipes, *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimm's Folk and Fairy Tales*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2015, 267 p.

24 Apulée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 145.

25 Corbeil, malgré certaines références à la version de Disney (la marâtre enferme Cendrillon au moment de l'essai de la chaussure, et c'est un rat — chez Disney, une souris — qui la délivre), est ici fidèle à Perrault, en ce qu'il donne à penser que Cendrillon n'est pas la plus belle de la famille.

26 Et, au passage, quant à sa définition dans l'histoire : comme le montre l'historienne Élisabeth Badinter, « [à] la fin du xviii^e siècle, l'amour maternel fait figure de nouveau concept » (*L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel, xvii^e-xx^e siècle*, Paris, Flammarion, 1980, p. 134), l'enfance elle-même étant un nouveau concept.

recueil de réécritures de contes qu'a signé Pierrette Fleutiaux²⁷, Mélanie Dulong observe avec justesse que « le mot "reine" représente métonymiquement l'ensemble des personnages féminins qu'on retrouve dans les contes de fées²⁸ », en ce sens que la princesse et la reine ne sont, dans le conte merveilleux, que deux phases d'une même quête, tout comme, dans les contes initiatiques où trois enfants cherchent à accomplir un même but, les deux aînés ne représentent toujours symboliquement que des doubles primitifs du cadet. De la même manière, « mère » et « belle-mère » (dans ses deux acceptions, qu'il s'agisse de la marâtre, comme dans *Cendrillon*, ou de la *mother-in-law*, qu'on a vue dans le mythe de Psyché) sont interchangeable dans les contes, n'étant que deux pendants manichéens d'un même personnage : la bonne mère et la mauvaise mère, celle qui chérit et celle qui punit²⁹. En témoigne d'ailleurs le fait que, dans la version qui figure dans la première édition des *Kinder- und Hausmärchen* (1812), de même que dans de nombreuses autres variantes traditionnelles, Blanche-Neige n'a pas de marâtre : c'est sa mère qui en est jalouse, détail que les Grimm ont choisi d'adoucir dans les versions subséquentes de leur recueil³⁰.

Dans son œuvre, Corbeil développe principalement quatre figures maternelles : les mères des trois princesses, et la marâtre de Blanche-Neige³¹. Pour aucune cependant la maternité n'advient comme un événement heureux, l'enfant évoquant chaque fois à la mère soit son propre vieillissement, soit sa haine de soi. Réfléchissant à la notion d'infanticide à partir des théories psychanalytiques de Françoise Couchard³² et de Judith Herman et Helen Lewis³³, Lori Saint-Martin observe que

[s]upprimer la fille permet à une mère de se venger de ses blessures narcissiques sur une plus petite et plus faible que soi. Mais l'infanticide signifie aussi la fin de la lignée féminine, la fin d'un espoir de recommencement qu'incarnait la petite réplique d'elle-même. [...] [L]a mère infanticide obéit à une pulsion suicidaire³⁴.

Cela ne signifie évidemment pas qu'aucune femme n'aimait son enfant au temps de Perrault ou de la naissance des variantes folkloriques de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant*, mais que l'idée de maternité n'avait pas la valeur qu'on lui accorde aujourd'hui, ni celle qu'elle prenait déjà au moment où les Grimm reçoivent et transcrivent des contes oraux.

27 Pierrette Fleutiaux, *Métamorphoses de la reine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 250 p.

28 Mélanie Dulong, *Corps de femmes et contes de fées. Une étude de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux, et Peau d'âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, f. 35-36.

29 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, p. 106.

30 Voir à ce sujet Christine Shojaei Kawan, « A Brief Literary History of Snow White », et Pascale Auraix-Jonchière, « La figure de la marâtre dans quelques réécritures contemporaines de "Blanche-Neige" », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 20, 2014, en ligne : <http://ilcea.revues.org/2787> (page consultée le 5 avril 2018).

31 La belle-mère de *Cendrillon* est bien présente dans le livre, mais elle reste unidimensionnelle, semblable aux marâtres qu'ont proposées Perrault, les frères Grimm et Disney.

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

33 Judith Lewis Herman et Helen Block Lewis, « Anger in the Mother-Daughter Relationship », Toni Bernay et Dorothy W. Cantor (dir.), *The Psychology of Today's Woman: New Psychoanalytic Visions*, Hillsdale, Analytic Press, p. 139-163.

34 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 1999, p. 90.

Que les mères, chez Corbeil, procèdent ou non à l'infanticide — réel ou symbolique —, elles sont toutes sujettes à cette pulsion suicidaire.

Le livre s'ouvre sur la mère de Blanche-Neige qui s'observe dans le miroir, visiblement critique de son apparence physique, et qui en vient à penser qu'« il serait merveilleux d'avoir la peau blanche comme la neige, les cheveux noirs comme l'ébène, les lèvres rouges comme le sang » (TP, 14). Ce n'est pas, comme dans toutes les variantes du conte qui font appel au motif des trois couleurs, chez sa fille qu'elle souhaite voir cet agencement, mais sur son propre visage, qu'elle tente d'abord de faire peindre, sans succès. La réflexion selon laquelle plus elle vieillit, plus elle ressemble à sa mère lui donne ensuite l'idée de tomber enceinte, et de faire parallèlement s'unir deux beaux adolescents aux peaux blanches, aux cheveux noirs et aux lèvres rouges; quand leurs enfants naîtraient, elle les interchangerait. Ainsi, « [e]n la regardant, on dirait Votre Majesté, la princesse est votre portrait tout craché, et quand on verrait son enfant, on dirait Votre Altesse, je vous regarde et c'est votre mère que je vois » (TP, 20). Pour la reine, la filiation est renversable : si sa mère lui a légué le visage qu'elle déteste, sa fille, elle, pourra lui donner celui dont elle rêve. Dès l'accouchement, elle déteste l'enfant issu de sa chair, alors qu'elle considère comme « sa fille, sa vraie fille » (TP, 22) l'enfant qu'elle ne s'est pas contentée d'engendrer, mais d'imaginer et de créer. S'il n'y a pas d'infanticide réel (sa fille biologique grandira hors du château), il y en a bien un symbolique, en ce qu'il s'est opéré une rupture de la lignée, et la pulsion suicidaire est confirmée par le fait qu'une fois cette action accomplie, la reine meurt le sourire aux lèvres, voyant dans le miroir un reflet qui correspond davantage aux traits de sa fille adoptive qu'aux siens. Cette mort hâtive est certainement la meilleure façon d'accomplir son souhait, car comme le souligne Couchard, « le retour au même, à l'identique, est [...] une illusion qui berce toute mère, mais qu'elle perd normalement dès qu'elle a renoncé à faire coïncider l'enfant réel avec un enfant imaginaire, paré de toutes les perfections³⁵ »; or, si cette mère avait nourri l'espoir que, sa fille, elle « la maquillerait, la coifferait, lui achèterait des habits plus spectaculaires que le plus magnifique coucher de soleil » (TP, 20), la suite du conte donne à croire qu'elle aurait rapidement été désillusionnée, la Blanche-Neige de Corbeil refusant toute forme d'accessoire cosmétique³⁶.

35 Françoise Couchard, *Emprise et violence maternelles*, p. 157.

36 Cette reine, au contraire, ne veut d'emblée un enfant que pour reproduire une composition esthétique qui l'a marquée, comme l'observe Corbeil lui-même dans un entretien avec Marie-Louise Arsenault (*Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016, en ligne : <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/entrevue/6630/guillaume-corbeil-trois-princesses-unite-modele> [page consultée le 5 avril 2018]). Cela vaut pour la version de Corbeil comme pour de nombreuses variantes (voir à ce sujet les études de Christine Shojaei Kawan et de Steven Swann Jones citées plus haut, et Monika Kropiej, « *Snow White in West and South Slavic Tradition* », *Fabula*, vol. XLIX, n° 3-4, 2008, p. 218-243), dont celle des frères Grimm : « Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noire, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit : "Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre!" » Jacob et Wilhelm Grimm, *Contes/Märchen*, traduits de l'allemand par Marthe Robert, Gallimard, coll. « Folio. Bilingue », 1990 [1976], p. 107.

Alors que la mère de Blanche-Neige n'occupe généralement que quelques lignes du conte, qui visent à faire connaître son souhait d'enfanter, l'auteur lui consacre ici le quart de sa première histoire. Une proportion au moins aussi grande est ensuite dévolue à l'examen des sentiments de la marâtre, qui est encore une jeune fille lorsqu'elle entre au château, et qui, comme dans le conte, n'a de cesse d'interroger son miroir magique pour s'assurer qu'elle est la plus belle. Jusqu'à ce qu'elle apprenne qu'il lui préfère Blanche-Neige, elle parvient à contrôler sa haine de sa belle-fille en faisant bâtir pour celle-ci, à l'intérieur du château, un second château dont les murs la préservent de voir les charmes de l'enfant. Ensuite, son premier désir de vengeance ne s'exécute pas sur Blanche-Neige, mais sur la mère de cette dernière, dont elle déterre le cadavre pour le lancer d'une tour « si haute qu'elle eut le temps de reprendre son souffle avant d'entendre les os se fracasser contre les rochers³⁷ » (TP, 34). La première reine aurait donc gagné son pari : quand on pense à Blanche-Neige, on pense aussi naturellement à elle, et, de la même façon que le visage de la fille devait se refléter sur celui de la mère, le meurtre de la fille est accompli métonymiquement par celui, symbolique, de la mère. À l'instar de la marâtre des autres variantes, celle de Corbeil ne se contente pas de la symbolique :

La reine mandata un chasseur pour qu'il amenât sa belle-fille dans la forêt et la tuât. Non, pas sa belle-fille, se reprit-elle aussitôt, car comment pouvait-on être belle accourée de la sorte ? Sa fille par alliance, alors. Mais encore, le mot fille la gênait.
— Emmène dans la forêt cette... chose par alliance et tue-la. (TP, 34)

Ironiquement, le chasseur lui rapportera le cœur de la fille biologique de sa prédécesseuse, mettant officiellement fin à la lignée qu'elle souhaitait rompre. Pour le meurtre réel de Blanche-Neige, la marâtre l'accomplira d'elle-même grâce à la traditionnelle pomme empoisonnée.

Alors que les deux premières figures maternelles recourent à l'infanticide, les deux autres se contentent du suicide symbolique, dont l'objectif est le même : éviter de devoir se heurter à un double de soi-même. La première, la mère de Cendrillon, a épousé un homme qui, pour lui offrir le mariage dont elle rêvait, est devenu palefrenier des écuries du roi. La pauvreté dans laquelle elle vit lui paraît insoutenable en comparaison du palais qu'elle a visité, et il en va de même des imperfections de son corps une fois qu'elle a vu le portrait idéalisé qu'a réalisé d'elle le meilleur peintre qu'ait pu trouver le roi. Dès qu'elle tombe enceinte, elle dépérit lentement, au point de se désagréger complètement après avoir accouché. Tandis que les autres filiations présentées donnent à voir une rupture, la relation entre Cendrillon et sa mère morte procède plutôt d'une symétrie que nous analyserons plus loin.

37 Cette scène, qui se répète une deuxième fois dans le conte de Corbeil, n'est pas sans évoquer la vengeance de Psyché sur ses deux sœurs, laquelle, beaucoup moins tendre que la Cendrillon de Perrault qui « fit loger ses sœurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour » (Charles Perrault, « Cendrillon », *Contes*, édition critique de Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1981, p. 177), les incite plutôt, l'une après l'autre, à se lancer dans le vide : « [leurs] membres, roulant sur les saillies des rochers, sont déchirés, [leurs] chairs mises en lambeaux » (Apolée, *L'âne d'or ou Les métamorphoses*, p. 172).

Quant à la mère de la Belle au bois dormant, elle n'a pas eu la chance de son homologue grimmien ou perraltien de voir exaucé magiquement son souhait d'avoir un enfant malgré une évidente stérilité. Comme dans «Blanche-Neige», où l'enfant n'est pas le résultat d'un souhait mais d'un processus de création, dans «La Belle au bois dormant», la princesse naît de l'union entre la reine et un mendiant, abattu par les hommes du roi dès qu'il sort de la chambre nuptiale. À son tour, la mère de la Belle au bois dormant dépérit dès qu'elle est enceinte, et ne souhaite visiblement pas développer de relation avec l'enfant qui lui rappelle cette expérience. Si le roi se réjouit des nombreux charmes dont les fées dotent sa fille, la reine en ressent plutôt un soulagement :

Son secret était en sécurité, sa fille ne ressemblerait pas au mendiant. Mais d'abord et avant tout, ce qui la réjouissait, c'était qu'elle ne lui ressemblait pas à elle. Sa laideur était enterrée sous les qualités que lui impartissaient les douze fées. Jamais elle n'aurait pu regarder sa fille dans les yeux en sachant qu'elle la haïssait comme elle-même avait haï sa mère, cette petite bonne femme aussi large que haute et aux membres potelés. (TP, 111 et 113)

Pourtant, c'est elle qui finit par haïr sa fille :

Du coin de l'œil, en s'efforçant de sourire, elle regardait sa fille danser, boire et manger. Elle avait l'impression d'être née dans le mauvais corps. À qui appartenait donc ces cheveux huileux, ces jambes courtes, ce large bassin ? Ce n'était pas ainsi qu'elle se voyait dans ses rêves. [...] En regardant sa fille grandir, c'était comme si elle assistait de l'extérieur à la vie à laquelle elle n'avait pas eu droit. (TP, 120-121)

Alors que, dans les variantes de *La Belle au bois dormant*, la persécutrice est la mauvaise fée — ou, plus objectivement, celle qu'on a omis d'inviter à la fête —, dans la réécriture de Corbeil, l'oppression que ressent le personnage principal est créée par ce qui se présentait de prime abord comme des adjouvants : les «bonnes» fées la claustrent dans un corps et des manières qui ne sont pas à elles, tandis que sa mère, jalouse, la trouble par son indifférence.

Inversement, la fin de ce dernier conte révèle que la «mauvaise fée» qui s'est fait voir à la fête sans y être invitée était en fait Blanche-Neige, et que le sens de l'étrange incantation qu'elle avait prononcée à cette occasion et qui était restée cryptée était : «*Nous t'invitons à déchirer ton enveloppe. La princesse est morte. Tu peux maintenant quitter le royaume de la beauté.*» (TP, 133 ; l'auteur souligne.) Ainsi, il n'y a pas que les mères, dans l'œuvre, qui rejettent la filiation : Blanche-Neige et la Belle au bois dormant procèdent à un matricide symbolique, réaction qui «peut s'exprimer par une négation totale de la mère : rejet définitif de son mode de vie, choix d'une autre figure pour la remplacer, neutralisation de son influence et de son pouvoir³⁸». Dans ce cas-ci, la négation s'effectue par le rejet du mode de vie, leurs deux mères — mais

38 Lori Saint-Martin, *Le nom de la mère*, p. 52.

aussi toutes les autres figures maternelles du livre — étant claquemurées dans un idéal de beauté qu'elles ne peuvent atteindre et qui les dévore. Or, selon Saint-Martin,

[s]i la fille rejette sa mère [...], c'est pour ne pas partager son statut dévalué et sa subordination sociale et économique, pour ne pas être obligée de vivre, comme elle, chargée d'entraves, dans la honte et l'épuisement du corps trop fertile. En s'éloignant de la mère, la fille croit pouvoir échapper au destin usuel³⁹.

Elle ajoute que «la fille ne rejette pas sa mère en tant que personne, mais plutôt la vie de la mère, faite de misères, de maternités non désirées, de solitude et de chagrins sans fin⁴⁰». Alors que les contes traditionnels mènent à l'accomplissement du «destin usuel», les réécritures de Corbeil renversent le schème habituel en proposant son rejet par les protagonistes, qui cherchent à se détacher d'un corps qui leur colle à la peau et dont elles ont vu leurs mères incapables de se dépêtrer.

Si la fin du livre signale la réussite de ce rejet, les deux récits montrent constamment cette quête, qui passe par l'intellectualisation. Blanche-Neige refuse d'accorder la moindre importance à son corps, et c'est toujours vêtue d'une poche de jute et coiffée d'une queue de cheval qu'elle se rend à la bibliothèque. Au cours de son séjour dans la maison des nains, elle ne se livre pas à des tâches domestiques comme ses sœurs des variantes traditionnelles, mais part de considérations sur son corps pour développer une pensée philosophique sur le monde, qu'elle rédige mentalement. Alors que l'activité intellectuelle se double pour elle d'un rejet du corps, Blanche-Neige aurait été bien embêtée de tomber, au fil de ses lectures, sur le discours de Luce Irigaray, qui prône que le livre «est en continuité avec [le] corps», la maternité consistant non pas seulement à enfanter, mais à «créer la personne qu'on a devant soi, créer de l'art, créer un style de vie⁴¹». Cela dit, si Blanche-Neige répond d'une certaine façon à l'injonction d'Hélène Cixous de s'écrire, d'écrire sur son corps⁴², elle la prend un peu trop au pied de la lettre, se servant dans un premier temps de chaque partie de son corps comme d'un accessoire mnémotechnique (*TP*, 46), puis, dans l'urgence de l'agonie, «rédige[ant] les grandes lignes de son livre sur sa peau blanche» (*TP*, 51). Pour la protagoniste, il ne s'agit pas de dire le corps féminin pour se réapproprier un discours qui aurait jusque-là été l'apanage des hommes, mais de l'objectifier elle-même pour contrer l'objectification masculine qui est son lot tout au long du conte, en en faisant le support de son esprit, en lui faisant porter sa création. En ce sens, Blanche-Neige, incomprise, est comme le voulait Corbeil proche de «Nelly Arcan, la femme qui veut dire quelque chose, mais qu'on persiste à aplatir en une belle image⁴³», à l'exception que l'auto-objectification du corps suit avec Blanche-Neige une voie opposée, qui rejette la sexualité et la séduction.

39 *Ibid.*, p. 78.

40 *Ibid.*, p. 79.

41 Luce Irigaray, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 63.

42 Voir Hélène Cixous, «Le rire de la Méduse», *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, coll. «Lignes fictives», 2010, p. 35-68, et plus particulièrement les pages 44 à 46.

43 Guillaume Corbeil, cité dans Mario Cloutier, «Guillaume Corbeil: comptes de fées» [entretien], *La Presse*, 15 avril 2016, en ligne: <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201604/15/01-4971528-guillaume-corbeil-comptes-de-fees.php> (page consultée le 5 avril 2018).

Quant à la Belle au bois dormant, on comprend qu'elle aimerait accomplir la même chose que Blanche-Neige, prise comme elle dans un corps qui ne lui paraît pas être le sien. Alors que cette dernière se demande : « [S]uis-je belle parce que je ressemble à une belle femme, c'est-à-dire à quelqu'un que je ne suis pas ? » (*TP*, 41), la Belle au bois dormant, dont le père fait faire chaque année une statue, en vient à croire qu'elle « n'[est] pas la princesse, mais une de ses statues » (*TP*, 123). Ainsi, il lui semble impossible de regagner un contrôle sur sa vie : « Elle avait entendu les rumeurs voulant qu'une menace la guettât. Mais au fond d'elle-même, elle le savait, il ne lui arriverait rien. La princesse la protégeait de tout, sa vie serait heureuse et elle aurait beaucoup d'enfants. Quelle tristesse ! » (*TP*, 127) Ce n'est qu'une fois débarrassée de ses douze dons par le sort de Blanche-Neige, la treizième fée, qu'elle peut décider elle-même de sa vie, un acte qui passe aussi par la création. Alors que le prince qui assiste à son réveil lui raconte *La Belle au bois dormant*, elle pouffe de rire en entendant la fin, qui correspond à la fatalité décrite ci-dessus : « Ma fin, la vraie, je vais devoir l'écrire moi-même, ici, maintenant. » (*TP*, 136) Autrement dit, la Belle au bois dormant devra, pour tuer la mère, *s'enfanter* elle-même.

À bien des égards, la Blanche-Neige et la Belle au bois dormant de Corbeil sont similaires, et leurs histoires, en se répondant, procèdent d'une indéniable symétrie. Celle de Cendrillon participe aussi de cette géométrie qui touche toute l'œuvre, marquée du début à la fin par le motif du miroir.

DU CHÂTEAU AU PALAIS DES GLACES

Ce *topos*, à l'origine de la rivalité œdipienne racontée dans *Blanche-Neige*, ne se retrouve habituellement pas dans les variantes de *Cendrillon* ni de *La Belle au bois dormant*. Chez Corbeil, toutefois, il est omniprésent. Nous verrons en fin de parcours qu'il se manifeste dans la structure du livre, qui, en le répercutant, parvient à donner l'impression qu'il est entièrement fait de miroirs ; mais il faut d'abord nous intéresser à la présence de ce motif dans « Cendrillon », où il définit entièrement le lien entre la mère et la fille.

« Blanche-Neige » et « La Belle au bois dormant », les premier et dernier contes, présentent comme on l'a vu des analogies frappantes dans la façon dont leurs personnages composent avec le statut de princesse et le rapport à la mère. À cet égard, Cendrillon ressemble très peu aux deux autres protagonistes : loin de rejeter ou de tuer sa mère, qu'elle n'a jamais connue, elle l'idéalise et répète, sans le savoir, plusieurs de ses gestes à l'identique. Mais alors que les reines et les princesses des autres contes ne se sentent pas à l'aise dans leur posture royale, les unes parce qu'elles sentent qu'elles n'ont pas les charmes nécessaires à une telle position, les autres parce qu'elles la rejettent, Cendrillon et sa mère ont l'impression d'être condamnées à une vie ordinaire alors qu'elles se voient princesse et reine. Conséquemment, elles ne sont pas tout à fait claustrées, comme les autres, dans un corps qui n'est pas le leur, mais narguées par une image, un reflet que, tel Narcisse, elles tentent de toucher.

La mère de Cendrillon, malgré ses charmes ordinaires, produit un coup de foudre chez un homme qui voit en elle la plus belle femme qu'il ait jamais rencontrée. Lorsque le roi, impressionné par l'ardeur de ce dernier à nettoyer l'écurie, lui demande ce qu'il aimerait recevoir en guise de remerciement, il demande que le meilleur peintre du royaume réalise le portrait de sa femme dans un médaillon. Plutôt que de peindre la femme telle qu'il la voit, cependant, l'artiste choisit de représenter celle que son mari lui décrit. Si le palefrenier semble voir dans l'image du médaillon un fidèle reflet de son épouse, celle-ci est d'abord émue par la beauté qu'elle y observe, mais se retrouve rapidement en compétition avec cette image. Elle en vient à chercher le médaillon chaque fois qu'elle fait l'amour pour oublier l'image qu'elle a d'elle-même et se fondre dans sa sublimation, mais est vite rappelée à la réalité : « Un soir, son reflet apparut sur la petite vitre qui recouvrait la peinture et, en voyant son véritable visage se superposer à son portrait, elle fut frappée par la grossièreté de ses traits, approximatifs et brouillons. » (TP, 65) Dès ce moment, elle maigrit et se flétrit, et ne trouve de consolation que dans la contemplation de son portrait, où elle finit par se perdre entièrement :

Quand le sommeil la gagna, dans la monture du médaillon elle vit cette autre femme lui sourire, se retourner et s'éloigner. Elle la suivit à travers les rues de son royaume. Ici, les choses avaient une texture différente. Les couleurs étaient plus vives, plus nettes. Elle entra dans une maison somptueuse où, au son d'une musique qu'elle n'entendait pas, elle la voyait tournoyer et virevolter avec aisance. Sa robe se gonflait, ses cheveux volaient d'une épaule à l'autre. (TP, 66)

On sait que l'un des thèmes de prédilection de Corbeil est le narcissisme à l'ère du *selfie* et des réseaux sociaux, qu'il a notamment exploré dans *Cinq visages pour Camille Brunelle*, la première pièce de sa trilogie intitulée « Les colonies de l'image ». Or, c'est encore ce thème qui transparaît dans ce passage de *Trois princesses*, bien que l'auteur n'ait pas choisi de transporter ses personnages de contes dans un espace contemporain : le portrait tel que l'a exécuté le peintre évoque le *photoshoppé*, l'*instagrammé*, qui est la quasi-nécessité de l'égoportrait réussi — celui qui est *liké*, mais surtout contemplé par personne autant que par son auteur⁴⁴. Admirant ce portrait sublime, mais ne pouvant y accéder complètement, se fondre à lui, la mère de Cendrillon dépérit aussi sûrement que Narcisse : comme lui, qui « a perdu ce teint dont la blancheur se colorait d'un éclat vermeil ; [...] son air de santé, ses forces et tous les charmes qu'il admirait naguère⁴⁵ », elle n'est « bientôt plus qu'une croûte de chair blanche et sèche, ceinte de cheveux gris et huileux » (TP, 67). Dès qu'elle a accouché, elle devient si faible qu'« en la serrant contre lui, son mari la f[a]it craquer

44 Dans l'entretien avec Marie-Louise Arsenault cité plus haut, Guillaume Corbeil raconte qu'il transporte toujours avec lui, lorsqu'il travaille sur l'image, une photo d'Helmut Newton sur laquelle on voit une femme auprès d'un mannequin qui en est sa représentation, et qui cherche à être le plus fidèle possible à ce double d'elle-même (*Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016). Sa réécriture de Cendrillon témoigne bien des effets de cette muse.

45 Ovide, *Les métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudeau, traduit du latin par Georges Lafaye, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 1992, p. 122 (livre III, 468-497).

comme une feuille morte», dont les écailles s’envolent ensuite (TP, 67), une fin qui rappelle, quoi qu’elle soit moins glorieuse, la métamorphose végétale de Narcisse en « fleur couleur de safran⁴⁶ ».

Cendrillon ne verra donc sa mère qu’à travers son portrait, et la filiation suit ici un parcours contraire à celui proposé dans les deux autres contes. La protagoniste marche sans le savoir dans les traces de sa mère, devient son double, obsédée elle aussi par le portrait du médaillon : « — Un jour, maman, je serai aussi belle que toi. » (TP, 68) Et comme sa mère, elle court à sa perte en tentant de devenir sa propre représentation sublimée, qu’elle aperçoit dans l’étang — l’évocation du mythe est cette fois quasi explicite —, et qui lui offre tout ce qu’il faut pour aller au bal, à l’instar de la fée marraine de Perrault. Mais on l’a vu avec les nains qui détruisent l’œuvre de Blanche-Neige et les douze fées qui emprisonnent la Belle au bois dormant dans une coque de qualités dont elle ne veut pas : ceux qui, dans les hypotextes, agissaient comme adjuvants se transforment en adversaires sous la plume de Corbeil. Ainsi, la « fée » que Cendrillon devient en plongeant dans l’étang — ou, à l’instar d’Alice, « *through the looking-glass* » (« de l’autre côté du miroir ») — se révèle être la femme du portrait, comme en témoigne le parallèle entre le passage, déjà cité, où la mère intègre le monde du portrait (TP, 66) et le suivant :

Cendrillon observait son reflet dans les vitraux. Ses gestes, à nouveau renversés, lui apparaissaient maintenant à l’endroit, et en bougeant en fonction de son image, elle pouvait tourner et virevolter avec aisance. Et elle voyait sa robe gonfler, et ses cheveux voler d’une épaule à l’autre [...]. (TP, 76)

Passé minuit, après avoir perdu sa chaussure, elle est confrontée au retour à la réalité :

— Tu n’es rien d’autre que ça, se dit-elle sans mot en se roulant dans les eaux brunnâtres. Tu n’es que ça ! Tu n’es que ça ! (TP, 78)

Ce passage fait directement écho à celui de sa mère quittant le château après en avoir admiré la somptuosité :

Sur le chemin du retour, elle posa le pied dans un trou et sa chaussure resta coincée dans la boue. L’eau brune remonta son bas jusqu’à ses genoux.

— Nous ne sommes que ça, échappa-t-elle, le visage caché dans ses mains. Nous ne sommes que ça ! (TP, 65)

Et, à l’instar de sa mère, Cendrillon ne parviendra pas à dépasser sa condition. Le prince épouse une femme qui a son visage et son ancienne voix, celle qu’elle a échangée avec la belle femme de l’étang contre quelques heures de sa beauté. Elle termine ses jours en jouant, dans un château en carton, le rôle de son usurpatrice dans une comédie bouffonne ; jusqu’à la fin et comme sa mère, elle ne réussit à être qu’une pâle copie d’elle-même.

46 *Ibid.*, p. 123 (livre III, 498-525).

S'il est vrai que, comme le dit Danielle Laurin, Corbeil «fracasse» dans *Trois princesses* «le miroir aux illusions⁴⁷», il faut admettre qu'il met d'abord beaucoup d'énergie à le constituer. Le livre lui-même se présente de façon symétrique: les contes «Blanche-Neige» et «La Belle au bois dormant», dont on a montré qu'ils partagent un certain nombre de similitudes, sont placés aux extrémités de manière à se répondre, tandis que celui de Cendrillon, dans lequel la symétrie s'opère entre les récits de la mère et de la fille, apparaît au centre. L'épisode de l'étang-miroir advient au milieu de l'œuvre, et l'illustration de Marc Larivière qui montre Cendrillon et son reflet à travers une symétrie sur l'axe horizontal apparaît à deux pages près au milieu du livre.

Au-delà de cette structure, les récurrences du motif sont si nombreuses qu'elles donnent au lecteur l'impression d'être entouré de miroirs, comme dans un palais des glaces. Et dans tous les cas, ils semblent n'être là que pour nuire à celle qui s'y mire: Cendrillon et sa mère s'effacent derrière leur reflet; les mères de Blanche-Neige et de la Belle au bois dormant abhorrent ce qu'elles y voient; et la marâtre de la première, au contraire, «est grisée par l'amour du miroir» (TP, 30), mais ne supporte pas de perdre cet amour au profit d'une autre. Quand le miroir de la première histoire tombe amoureux de Blanche-Neige, il se refuse d'abord à lui renvoyer son image, ayant «constaté les dégâts que son amour avait occasionnés chez la reine, et pour protéger la jeune fille» (TP, 32), pensant sans doute que, comme Narcisse, elle ne pourra connaître une longue vie que «si [elle] ne se connaît pas⁴⁸». Il ne résiste toutefois pas éternellement, et le moment où il décide d'agir donne à voir toutes les occasions narcissiques que propose le château: les poignées d'argent d'une brouette, les chaudrons et les ustensiles, la chambre des trophées... (TP, 32-33) Finalement, c'est symboliquement dans la lame censée la tuer que Blanche-Neige voit son visage pour la première fois.

Les effets de miroir sont plus subtils dans «La Belle au bois dormant», mais ils se dévoilent dans ce que Laurin désigne comme des procédés «de dédoublement constant, d'identité trouble, de réalité faussée⁴⁹». Dans le miroir, la Belle au bois dormant s'imagine être Blanche-Neige ou Cendrillon, dans ce monde de princesses où «les choses avaient une texture différente. Les couleurs étaient plus vives, les formes plus nettes» (TP, 122); encore une fois, le passage où la mère de Cendrillon se laisse entraîner par la femme du portrait (TP, 66) est repris presque mot à mot, ce qui renforce les rapports d'analogie entre les différents contes de Corbeil, mais aussi entre les personnages féminins, qu'ils soient mères ou filles. La mère de la Belle au bois dormant elle-même, d'ailleurs, souhaitait être Raiponce (TP, 121). Même princesse, même reine, la femme de *Trois princesses* souhaite être autre. La tyrannie de l'image ne s'arrête que lorsque Blanche-Neige, de la tour d'un château en forme de femme, s'adresse à la Belle au bois dormant, dans la tour d'un château identique qui lui fait face, pour lui annoncer sa délivrance.

47 Danielle Laurin, «Quitter le royaume de la beauté. Guillaume Corbeil en sorcier qui malmène les contes de fées», *Le Devoir*, 7 mai 2016, en ligne: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/470090/contes-contemporains-quitter-le-royaume-de-la-beaute> (page consultée le 5 avril 2018).

48 Ovide, *Les métamorphoses*, p. 117 [livre III, 330-355].

49 Danielle Laurin, «Quitter le royaume de la beauté».

En plus de ces doubles et de ces *Doppelgänger*, un dernier jeu de miroirs doit enfin retenir notre attention. Quand la protagoniste se réveille, elle « ne regard[e] plus le château du haut de la tour, mais de nulle part et de tous les points de vue en même temps » (TP, 130), perspective kaléidoscopique qu'il est difficile d'imaginer autrement que par un jeu de miroirs. Apercevant son corps, elle s'approche pour lire les écritures dont il est couvert, mais un mur se dresse entre elle et lui, schème qui se répète indéfiniment :

Elle s'enfonçait toujours plus profondément dans cette suite de châteaux et de jeunes filles. Chaque fois, au moment où elle se trouvait suffisamment près de sa peau pour lire les mots qui étaient inscrits, de la pierre, de la brique et du bardeau jaillissaient des pores de sa peau et recouvraient son corps. (TP, 131)

Ces superpositions ne peuvent qu'évoquer l'effet produit par la présence de deux miroirs qui se font face, comme dans le palais des glaces justement, où une image se répète à l'intérieur d'elle-même de manière virtuellement infinie. Mais l'image rappelle aussi bien sûr les matriochkas, et ainsi la lignée, virtuellement infinie elle aussi, de femmes qui ont engendré des femmes. Que Blanche-Neige apparaisse dans un château démontable et transportable fait des mêmes matériaux que ces « cerceils » maternels montre que, si la princesse s'est libérée de son corps, elle n'a pas pour autant à le rejeter ; elle peut se l'approprier et en faire son véhicule plutôt que sa prison.

+

La rivalité œdipienne entre une fille et une figure maternelle — qu'elle soit mère, marâtre ou belle-mère (*mother-in-law*) — est depuis longtemps un thème privilégié de la forme brève : si elle ne concerne que peu de contes, comme en témoigne l'espace restreint qu'occupe le sous-genre de l'héroïne persécutée dans la typologie Aarne-Thompson, il semble que ceux qui la font intervenir aient obtenu une place particulière dans la mémoire collective au fil des siècles. Pourtant, il s'agit justement d'un sujet bien complexe pour être traité dans un texte court, et l'intérêt des réécritures de Corbeil est qu'elles parviennent à creuser les personnages de ces contes sans jamais se détourner des schémas narratifs originaux. Il est vrai que leur fin ne ressemble jamais à : « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants. » Toutefois, le parcours de leur protagoniste est le même, et si les adjuvants et les adversaires sont intervertis, ce n'est pas par leurs actions, qui restent les mêmes (honorer Blanche-Neige, permettre à Cendrillon d'aller au bal, doter la princesse des qualités les plus prisées), mais par les conséquences qui en découlent chez des personnages féminins dont les qualités d'héroïnes ont peu à voir avec la discrétion et la bienséance prônées par Perrault.

En creusant la psychologie de ces êtres de papier, en leur conférant une individualité qui est proscrite par le genre merveilleux, *Trois princesses* propose une réflexion sur la relation de la femme à son image tout en restant fidèle aux variantes les plus répandues des contes qu'il reprend. Quoique Corbeil n'ose pas revendiquer

lui-même l'étiquette féministe pour son livre⁵⁰, il est difficile, si on se contente de lire le texte, de ne pas parvenir à cette conclusion. Pourtant, force est de constater que, malgré toute la place que le livre fait à la réflexion féminine sur le corps, le désir érotique de la femme, très présent par exemple dans les réécritures de Fleutiaux, étonne par son absence, le plaisir sexuel étant dans *Trois princesses* l'apanage des hommes, alors que les personnages féminins sont pleinement du côté de l'intellect. Nous laissons à d'autres le soin d'interroger cette omission, et de s'ouvrir à la suite que Corbeil prépare actuellement à *Trois princesses*, qui viendra peut-être combler ce manque.

50 Lorsque Marie-Louise Arsenault affirme : « C'est un livre féministe, mine de rien, que vous venez de faire », Corbeil, visiblement mal à l'aise, répond : « Je ne sais pas si j'ai le droit de... Catherine Léger, une auteure brillante, me dirait que je n'ai pas le droit de me déclarer féministe. [...] Il paraît que les hommes, on n'a pas le droit. Mais c'est un livre qui se questionne sur la place de la femme dans notre société, et qui prend position. » Entretien avec Marie-Louise Arsenault, *Plus on est de fous, plus on lit*, 28 avril 2016.