**Les Contes : des chemins qui mènent à soi.   
L’intertextualité merveilleuse comme rituel de passage chez Nathalie Rheims.**

Par Eric Thil  
Universität des Saarlandes

Ouvrez les programmes télés (pour les rares personnes qui utilisent encore le papier)! Observez les saisons cinématographiques! Lisez les actualités présentées aux rentrées littéraires! Écoutez attentivement les textes de vos musiciens préférés… Les Contes sont partout…

Sans en chercher la raison, il semble que les médias des années 2000 aient renoué avec le genre jugé -trop souvent à tort- enfantin du conte de fées. On ne compte plus les adaptions filmiques de Blanche-Neige (*Snow White : a tale of terror* 1997, *Snow White and the Huntsman* 2012, *Mirror Mirror* 2012) ou de Cendrillon[[1]](#footnote-1), les séries télévisées empruntant les personnages connus de tous (*Grimm* 2011-2017, *Once upon a Time* 2011-2018), les dessins animés ironisant ces figures par trop idéalisées (la quadrilogie *Shrek* 2001-2010, *Hookwinked !* 2005), les œuvres littéraires réadaptant les contes tous genres confondus (*Cendrillon* par Pommerat en 2011, *Barbe-bleue* par Amélie Nothomb en 2012, *Mes Contes de Perrault* par Tahar Ben Jelloun en 2014) ou encore les œuvres musicales de la pop-culture qui ne cessent d’y puiser leurs références (*Cendrillon* par Téléphone en 1982, *Le Chat botté* par Thomas Fersen en 2004, *You’ll be mine* par The Pierces en 2011). Surfant sur cette vague, Nathalie Rheims, écrivaine d’origine juive alsacienne née en 1959 propose sa propre réinterprétation des contes dans un roman publié en 2008 intitulé *Le Chemin des sortilèges.*

Autrice actuellement de vingt-deux romans dont le premier parut en 1999, Nathalie Rheims, bien que persistant principalement dans le domaine narratif, joue avec les sous-genres du roman, faisant librement coexister écriture réaliste, caractéristiques fantastiques et souvenirs autobiographiques. L’écriture, pour elle, semble une manière de procéder à un travail de deuil, de son frère d’abord à travers ses deux premiers opus *L’un pour l’autre* en 1999 et *Lettres d’une amoureuse morte* en 2001, de sa mère ensuite à travers le roman susnommé et dont il sera désormais question dans cette analyse.

*Le Chemin des sortilèges* présente une narration intra- et homo-diégétique par une narratrice à l’identité inconnue.[[2]](#footnote-2) Que sait-on d’elle ? Peu de choses en vérité. L’incipit *in medias res* indique qu’elle se trouve dans un train en partance de Paris et à destination inconnue. Au fur et à mesure des pages, il apparaît qu’elle voyage vers un village utopique (au sens fort, hors de l’espace et du temps) pour aller retrouver un homme, Roland, le psychanalyste qui la suivait alors qu’elle était enfant. La raison de ce voyage demeure obscure, il semble qu’il s’agisse d’un deuil, probablement celui de trop, car après la perte de son frère, de son père et de sa mère, c’est Angèle, son ancienne nourrice, qui vient de s’en aller. S’en suivent alors sept jours plus qu’étranges durant lesquels la narratrice, oscille entre lectures de contes, promenades au grand air, discussions philosophico-psychanalytiques avec Roland et cauchemars prophétiques. L’excipit dispersera enfin les doutes du lecteur : aucune réalité dans les éléments de lecture, juste un réveil brutal d’une jeune femme en deuil ! Le psychanalyste, dont il est révélé qu’il est décédé une décennie plus tôt, tous comme les contes lus durant cette semaine n’étaient qu’une projection de la jeune femme qui devait l’aider à assumer ses deuils, lui rendre l’envie de vivre et finalement la mener à l’écriture.

Se concentrant autour de la question de l’intertextualité merveilleuse au sein de ce texte, le présent travail souhaite interroger la fonction des contes dans le processus du deuil et proposer la réponse donnée par Nathalie Rheims au sein de son roman.

Qu’il nous soit permis, dans un premier temps, d’étudier les diverses formes que prend l’intertextualité[[3]](#footnote-3) au sein du texte. Le lecteur, se frayant un passage à travers le *Chemin des sortilèges*, voit émerger d’une part des références explicites, d’autre part des références implicites. Comme lesdites explicites seront développées plus longuement, nous commencerons par une brève évocation des allusions intertextuelles implicites. Un certain nombre de situations, de formules et d’objets sont empruntés au merveilleux des contes, ainsi :

Le rouet était intact. Pas la moindre trace de poussière. On eût dit qu’il avait servi la veille. Je laissai mes doigts se promener sur le bois et saisir le fuseau, mais sa pointe vint me piquer l’index ; une goutte de sang perla. (p.15)

Si l’objet trouvé au sein de sa chambre évoque clairement *La Belle au bois dormant*, le détail de la goutte de sang peut, pour sa part, ramener à *Blanche-Neige* dont la mère, en se piquant le doit, fait le vœu de pouvoir devenir mère.[[4]](#footnote-4) Ce renvoi à la pâle héroïne est filé longuement dans la suite du texte, puisque la narratrice, en s’observant dans un miroir « [se] disai[t] qu[‘elle] étai[t] la plus belle » (p. 18).[[5]](#footnote-5) Double référence, à la fois merveilleuse et antique (le choix de Pâris) qui ouvre les possibilités de lecture et les plaisirs à découvrir les multiples autres ressources dont s’est servi Nathalie Rheims. Un travail plus approfondi mériterait d’être mené, toutefois, par économie de temps, nous nous consacrerons en priorité aux références explicites que nous allons à présent étudier.

Celles-ci se déclinent de plusieurs manières : soit le nom de l’auteur est évoqué (Perrault p. 19, Grimm et Andersen p. 49), soit une citation est insérée en italique représentant ainsi les moments de lecture de la narratrice, soit enfin le conte est directement nommé. Nathalie Rheims se sert de sept contes principaux, lu chacun durant l’un des sept jours que passera la narratrice chez Roland, soit chronologiquement *La belle au Bois dormant* de Perrault (pp. 16-43), *Blanche-Neige* des Frères Grimm (pp. 44-66), *Cendrillon* de Perrault (pp. 67-91), *Le Petit Poucet* de Perrault (pp. 92-118), *Le Petit Chaperon Rouge* de Perrault (pp. 119-142), *La Petite Sirène* d’Andersen (pp. 143-165) et enfin *La Petite Marchande aux allumettes* d’Andersen (pp. 167-180).[[6]](#footnote-6) Le choix de ces textes n’est pas anodin ; sauf en ce qui concerne *Le Petit Poucet*, il s’agit d’héroïnes féminines[[7]](#footnote-7), ce qui facilite l’identification de la narratrice aux protagonistes. De par son expérience de vie, elle partage un certain nombre de caractéristiques, comme le rejet par une figure maternelle (*Blanche-Neige* ou *Cendrillon*), ou encore la jalousie de ses sœurs ici figurées par les filles de Roland (*Cendrillon*). Cependant, loin de ne permettre qu’une banale identification, les contes choisis deviennent une excuse pour parler des êtres chers disparus et donc des deuils qui ont ponctué la vie de la narratrice. *Blanche-Neige* et *La Petite Sirène* lui permettent d’évoquer les rapports conflictuels avec sa propre mère, *Cendrillon* est un moyen de parler de son ancienne nourrice Angèle, *Le Petit Poucet* de son frère mort lorsqu’il était encore enfant et *Le Petit Chaperon Rouge* de sa grand-mère qu’elle adorait.[[8]](#footnote-8) L’intertextualité, plus qu’un passage vers les autres textes manifeste avant tout le passage vers un autre monde, celui, fantastique, des trépassés.

L’incipit soulignait déjà cette arrivée dans cet autre monde, p. 9 :

La brume restait accrochée aux bosquets qui défilaient le long de la voie. J‘effaçai un peu de buée sur la vitre. Les premières maisons apparurent.

Le train ralentissait déjà. Mon coeur se mit à battre, m‘arrachant à la somnolence où m‘avait plongée le rythme monotone des essieux. Refermé sur ses secrets, le village se devinait dans le creux du vallon.

Le crissement des roues, comme une plainte montant du sol, déchira le silence. Il était trop tard pour revenir en arrière. Les murs gris de la gare s‘inscrivirent dans le cadre de la fenêtre tandis que la voix du contrôleur annonçait trois minutes d‘arrêt.

Le nom ‘somnolence’ du deuxième paragraphe renvoie bel et bien à l’univers onirique voire fantastique si l’on considère cette ‘brume’ qui frôle la personnification ou encore les termes ‘secret’ et ‘silence’ qui ajoutent un certain lugubre à l’atmosphère, donnant ainsi au texte une touche se rapprochant du roman noir ou des histoires horrifiques. Considérant que l’arrivée en train peut, depuis la Seconde Guerre Mondiale, être rapprochée de l’horreur des camps et de l’extermination, on comprend mieux ‘la plainte montante du sol’, encore que cette dernière puisse se lire comme une référence à la mythologie grecque, notamment à l’enlèvement de Perséphone. Toutefois, la narratrice semble ici venir de son plein gré, ayant accepté un voyage dans un char moderne que représente la locomotive. Le syntagme ‘trop tard pour revenir en arrière’ participe à cette filiation mythologique en faisant intervenir une figure d’Orphée (bien que féminine) en partance pour les enfers. C’est bien un autre monde, mortifère, qui laisse entrer notre protagoniste en son sein, dans un village non nommé situé ‘au creux du vallon’ (utopie au sens fort s’il en est). La dominance des thèmes mythiques prépare l’intertextualité merveilleuse de par l’atmosphère qui en découle. Cette première page indique une omniprésence de la mort qui se trouve ancrée/encrée dans la vie de la narratrice, mort qui semble quasiment vouloir la prendre elle-même.

En effet, après son entrée dans la maison de Roland et une brève discussion en sa compagnie, la jeune femme monte dans sa chambre afin d’aller se coucher. Elle y découvre un rouet sur lequel elle promène son doigt jusqu’à se blesser, reproduisant à la perfection les gestes de *La Belle au bois dormant* (pp. 17-18)[[9]](#footnote-9) :

Je regardai mon doigt. Il ne saignait plus. Je ressentis une douleur sourde et une chaleur intense ; j’eus l’impression que j’allais m’évanouir. Je fus prise de vertige.

Tout, dans la pièce, se déformait, se tordait, agité par une force invisible. Je crus entendre un murmure, une voix étouffée qui chuchotait des mots dont je ne comprenais pas le sens. Ce qui était inerte prenait corps, mais un corps inconnu. J’avais la certitude que quelqu’un était là, et qu’il me cherchait. Cette présence fantomatique aurait pu être terrifiante. Pourtant je n’avais pas peur. Ce n’était pas un fantôme qui venait me hanter. Il n’avait pas l’épaisseur d’une vie. C’était autre chose, une absence plutôt qu’une présence, une réalité irréelle, comme un être qui n’aurait pas été.

L’air devient glacial. Je regardai mon doigt ; à l’endroit de la piqûre, la plaie s’était refermée. Tout retomba. La branche du cèdre s’était repliée. Chaque objet était revenu à sa place. Je m’allongeai sur le lit et, telle la Belle, je sombrai.

Le ‘force invisible’ définie comme une ‘absence’ venue ‘chercher’ la narratrice semble bien correspondre à la Mort dont l’arrivée perturbe la réalité en y ajoutant des bruits aussi incompréhensibles qu’inquiétants et en donnant corps aux choses inanimées. Pourtant, la narratrice n’est pas certaine de ses sens. Ses hésitations se traduisent par l’euphémisme dû à l’utilisation du verbe ‘croire’ ou encore du mode conditionnel. L’anaphore du syntagme ‘je regardai mon doigt’ au premier et troisième paragraphe donne au passage une allure de ritournelle, voire de rondeau, proche des formules magiques utilisés par les fées et les sorcières. La blessure, symbolique, plonge la jeune femme dans un profond sommeil à l’instar du personnage de Perrault et la transporte dans un espace imaginaire hors des limites du temps, figuré par le rouet à l’intérieur de la chambre et par ‘le cèdre du Liban’[[10]](#footnote-10) qui se trouve juste devant la fenêtre et qui « semblait chercher à entrer dans la pièce ». Cette oscillation constante entre sommeil et réveil devient métaphorique de la lecture qui est à faire du roman, à savoir, une confusion entre la réalité intra-diégétique et un rêve voire un conte, dont le twist final révélera la morale.

Cette assimilation à *La* *Belle au bois dormant* peut également se lire sur un plan psychanalytique, illustrant ainsi les connaissances que Nathalie Rheims possède des interprétations effectuées par Bruno Bettelheim[[11]](#footnote-11) (*The Use of enchantment* traduits par *Psychanalyse des Contes de fées* en français). Traversant la France pour retourner chez un homme ayant joué un rôle clef dans son enfance, la jeune femme se tourne symboliquement vers son passé. En entrant dans la maison du psychanalyste et en explorant les diverses pièces de la demeure, la narratrice explore les diverses strates de sa mémoire, voire, de son inconscient. Le profond sommeil qui suit cette première montée suggère à la fois l’endormissement de la conscience qui va permettre aux souvenirs des disparus de refaire surface de même que le basculement vers le conte (merveilleux ou fantastique) au niveau diégétique. C’est ainsi que s’explique l’importance de la thématique onirique dans le texte : Nathalie Rheims se sert du songe comme d’un outil permettant de régler les conflits auxquels est en proie la jeune femme, ce qui éclaire notamment pourquoi elle devient, le temps d’un rêve, une héroïne de Perrault (pp. 18-19) ou d’Andersen (pp. 143-165).

Si une certaine répétition dans la construction du texte se laisse deviner (lecture du conte, discussions, sorties, sommeil) pour les cinq premiers contes, il est toutefois remarquable que dans le cas de *La Petite Sirène*, le texte n’est pas lu mais littéralement vécu en songe par la narratrice. La focalisation du conte devient donc intra-diégétique. Changement important qui prendra de l’importance puisque le dernier texte, le préféré de la jeune femme (p. 169), *La Petite marchande aux allumettes* est vécu mais de manière sensorielle cette fois, par le biais du craquage des allumettes. L’identification devient donc plus forte à mesure de l’avancée du récit et ne se borne plus simplement à une expérience par procuration mais à une forme de dédoublement :

Je me regardai dans le miroir. Celle que je vis me parut être une autre, qui m’observait avec une impression étrange, que je ne connaissais pas.

Je sentis qu’elle voulait me dire quelque chose. (p. 16)

Alors que le début du récit laissait planer une odeur de schizophrénie, l’excipit est unanime :

Deux silhouettes me tournaient le dos, l’une grande, l’autre petite. Elles se mirent à pivoter lentement, tels des automates. C’étaient la petite fille et, à côté d’elle, la dame qui me faisait face pour la première fois. (…)

\_Alors ! Tu les reconnais ?

J’essayai de les dévisager dans la lueur vacillante. Elles étaient identiques ; seules les années les avaient distinguées. J’entendis alors, comme venant du fond d’un gouffre :

\_Mais c’est toi voyons !

(…) Les cauchemars s’étaient arrêtés, mais le réel prenait leur place. J’étais moi, et j’étais cette enfant, et cette femme. J’étais hier, aujourd’hui et demain. Cela n’avait pas de sens. Pourtant, cela était. (pp. 173-174)

Le cauchemar prenant vie devient synonyme de cet *Unheimliche* freudien qui cherche à émerger. Au départ, il s’agissait de simples hallucinations auditives (comme le son d’un rouet p. 78) visuelles (la femme de Roland, la vieille femme p. 80 ou la petite fille p. 88) sensorielles (l’apparition du chapelet d’Angèle p. 71 ou encore les différents livres de contes déposés dans la chambre même de la jeune femme alors que celle-ci dormait p. 67). Prenant conscience de tous ces mystérieuses preuves qui fondaient le fantastique, la narratrice n’a d’autre choix que d’affronter la réalité en résolvant l’énigme. Le ‘twist’ final de l’excipit viendra donner du sens à l’intérieur de cette extrême confusion entre la réalité diégétique, les rêves de la narratrice et les contes de fées, car les sept jours passés à lire des contes correspondent à une expérience du deuil, celui de Roland, mort dix ans plus tôt et dont la jeune femme ne s’est jamais remise.

Le rôle des contes dans le travail du deuil n’est pas nouveau. Selon Thomas Schäfer en 1999[[12]](#footnote-12) et à sa suite, Angeline Bauer en 2002[[13]](#footnote-13), la Mort constitue un tabou pour les sociétés occidentales depuis la fin de la 2nde Guerre Mondiale, il faut donc trouver un langage adapté afin de contourner ce problème[[14]](#footnote-14), un langage „de l’image et de la métaphore, comme dans les histoires et les rêves“[[15]](#footnote-15), auquel cas, le conte se révèle parfait et ce pour plusieurs raisons. Tout d’abord, comme le remarque Ursula Heindrichs dans l’introduction de son ouvrage, „das Märchen kennt keinen wirklichen Tod“[[16]](#footnote-16) : les personnages passent d’un monde à l’autre sans se poser de questions. Ce passage peut prendre plusieurs formes : le sommeil pour *La Belle au bois dormant* et *La Petite Marchande aux allumettes*, la forêt pour *Le Petit Poucet* et *Le Petit Chaperon Rouge* ou encore le monde aquatique de *La Petite Sirène*. Le personnage de Nathalie Rheims les cumule, alternant moments de sommeil et promenades en plein air durant lesquelles les événements fantastiques émergent, faisant basculer le récit vers cette *inquiétante étrangeté* dont il était question précédemment.

Ainsi, les personnages entrevus par la jeune femme, l’aide-ménagère de Roland en qui la narratrice pense reconnaître son ancienne nourrice Angèle ou encore la jeune fille rencontrée au détour d’un chemin et que Roland suit en thérapie, n’ont aucune réalité et semblent des revenants issus d’un autre monde. Pour Otto Benz, cela s’explique par le fait que dans les contes de fées „der Tod hat keine Endgültigkeit, die Toden kehren zurück in gewandelter Form“[[17]](#footnote-17). Cette transformation est rendue non seulement possible par le fait que l’univers des contes est unidimensionnel, sur un même plan c’est-à-dire sans séparation nette entre le monde des vivants et le monde des morts[[18]](#footnote-18), mais aussi parce que la mort peut parfois se révéler être

une absence, une disparition, un sommeil toujours réversible. C’est une discontinuité transitoire dans la continuité du temps présent. La conviction demeure que la disparition n’est pas définitive.[[19]](#footnote-19)

Bien que Pierre Laforgue se place ici d’un point de vue pédopsychiatrique en parlant d’une période allant jusqu’aux six ans de l’enfant, il semble que l’on puisse adapter cette réflexion au texte. Persuadée que le chapelet trouvé en-dessous de son lit est celui de son ancienne nourrice (p. 85), la narratrice refuse par ce biais la mort d’Angèle. De même, refusant la mort de Roland, la jeune femme invente littéralement « un voyage d’autre autre nature », « intérieur » (p. 107), durant lequel elle dialogue et fait revivre cet homme qu’elle semble avoir aimé plus comme une femme que comme une patiente ou comme une fille spirituelle. Toujours selon Laforgue :

Les fantômes et les revenants […] sont une illustration fréquente [du] psychodrame. Les revenants sont considérés par la tradition comme des individus pour lesquels n’ont pas été exécutés les rites funéraires qui leur auraient permis de s’agréger au monde des morts […]. Ces morts sont dangereux et importuns, car ils voudraient se réagréger au monde des vivants. Comme cela leur est impossible, ils deviennent hostiles ou veulent se venger.[[20]](#footnote-20)

La narratrice, n’ayant pu se rendre à l’enterrement qu’en occultant le souhait des filles de Roland (pp. 179-180) n’a donc pas pu, de son point de vue, ‘exécuter ces rituels’, aucune surprise donc quant à la visitation de Roland (p. 180) :

Dix ans plus tard, Roland était venu me chercher dans mon imaginaire, et avait guidé mon stylo à travers ce conte, pour que je puisse à mon tour refermer sa tombe. Vivre avec lui (…) en suivant le rituel qu’il avait inventé pour moi.

La lecture, notamment merveilleuse, devient donc une forme de « rituel » (p. 180), quasi initiatique qui permet à la jeune femme de grandir, de passer de l’enfance à l’âge adulte, mais aussi et surtout de faire le deuil et d’accepter l’idée de la Mort.

Ce changement est visible au niveau des lectures : les contes suivent un ordre relativement chronologique (Perrault donc le XVIIe siècle français, les frères Grimm du XIXe siècle allemand et Andersen du XIXe siècle danois) ; toutefois cet ordre peut avoir un autre rôle. En effet, là où les trois premières histoires évoquent des protagonistes immortelles (*La Belle au Bois dormant*, *Blanche-Neige*, *Cendrillon*), les trois dernières font mourir leurs héroïnes (*Le Petit Chaperon rouge* dévorée par le loup, *La Petite Sirène* qui se suicide après avoir été abandonnée par le prince et *La Petite Marchande aux Allumettes* qui meurt de froid dans la rue).[[21]](#footnote-21) Étant donné que l’identification de la narratrice aux personnages merveilleux s’intensifie au fur et à mesure du texte, il semble qu’il y ait non seulement travail de « reconnaissance » (p. 42) et d’acceptation des disparitions passées (sa mère, sa nourrice, son frère, Roland) mais également une « reconnaissance » de sa propre fugacité :

Retrouver Roland, c’était assembler les morceaux manquant du puzzle, une façon de faire le deuil de ma propre vie. Enterrer les chagrins, les blessures. (pp. 87-88)

Cette formulation est à lire en parallèle d’un autre extrait du roman, passage dans lequel la jeune femme, p. 42 :

Ce que j’attendais, lui [Roland] seul pouvait me l’offrir, mais c’était justement le mot qu’il ne pouvait pas prononcer : *reconnaissance*. Ce mot était un abîme pour moi ; il disait que pour naître, il fallait renaître avec quelqu’un, un être voué à disparaître, et que la naissance ne pouvait être donnée qu’une fois tous les deuils accomplis.

Jouant avec l’étymologie du nom commun ‘reconnaissance’, la narratrice néologise son origine en postulant que le préfixe répétitif *re* ne fut pas ajouté au nom commun *connaissance* mais plutôt au nom commun *naissance* et seulement par la suite intensifié par le préfixe latinisant *con* exprimant l’idée de réunion. Cette nouvelle étiologie du mot permet à Nathalie Rheims de mener une réflexion sur son écriture, car elle donne la clef de compréhension du texte. Pour que le personnage principale (re)naisse à la vie, elle a besoin d’un être éphémère (Roland) qui l’aide dans les processus du deuil.

Rappelons que selon la psychiatre Elisabeth Kübler-Ross[[22]](#footnote-22), il existe cinq phases du deuil (Shock/Denial, Anger, Bargaining, Depression, Acceptance). Or, la narratrice passe par chacune de ces phases tout au long du roman et notamment par le biais de ses lectures merveilleuses. Elle (dé)nie la mort de Roland en le convoquant dans son rêve, elle exprime sa colère et sa jalousie envers sa mère et les filles de Roland voire la petite fille que Roland suit en psychanalyse après avoir lu *Blanche-Neige* et *Cendrillon*. Seule la phase du marchandage/de la négociation est moins évidente à trouver : elle se situe dans la demande de désobéissance formulée à plusieurs reprises par le psychanalyste. C’est en apprenant à désobéir (p. 82, p. 119) que la jeune femme comprend le rapport qui unissait Roland à sa mère (pp. 139-140), qu’elle entrevoir la bizarrerie de ce monde dans lequel elle vit ces quelques jours (p. 135) et qu’elle précipite ainsi la révélation finale. La dépression est ambiante dans tout le roman mais l’autrice y met l’accent durant la lecture de *La Petite Sirène* et l’acceptation suit la lecture de *La Petite Marchande aux Allumettes*, après quoi la narratrice se réveille et se rappelle des souvenirs (p. 178) qu’elle avait oubliés (p. 59).

Si l’excipit s’achève après six jours de travail psychologique (p. 180), c’est au total bien sept contes qu’a lu la jeune femme. Sept, ce chiffre présent dans la tradition merveilleuse[[23]](#footnote-23) revêt une symbolique de création ou de (re)naissance[[24]](#footnote-24), mais il est également utilisé dans la tradition hébraïque comme la période du deuil par excellence. Or la narratrice, rappelons-le, insiste sur son appartenance à la religion juive (p. 74). La lecture des contes constitue donc un outil à dimension cathartique pour celui/celle qui sait les utiliser, permettant ainsi un soulagement et un accompagnement dans le travail du deuil. C’est en ce sens que Paul Emmanuel Müller, parle de « Märchentherapie »[[25]](#footnote-25), continuant les travaux de Bettelheim pour qui les contes représentent une lutte inconsciente métaphorique qui donne le sens de la vie.[[26]](#footnote-26)

Pour la jeune femme, le sens de sa vie semble devenir l’écriture :

(…) ma relation avec Roland n’était faite que de mots, et c’étaient eux qui m’avaient sauvée.  
Ecrire, pour me protéger, pour que les lettres, tels des sortilèges, me construisent une armure. (p. 55)

Cette acceptation de la mort momentanément contrecarrée par l’écriture permet à la narratrice de passer de cet état de docilité passive (à l’instar des héroïnes de contes telles la *Belle au Bois Dormant* ou *Blanche-Neige*) à une certaine insoumission, désobéissance, qui la mène vers ce que l’on pourrait nommer la (cré)a(c)tivité :

Chacun des mots de Roland était comme gravé dans mon âme. (…) Il fallait que je les efface, c’était ma seule chance de retrouver ce que j’avais perdu. Remonter le film, réunir les chutes, reconstituer les morceaux manquants, les relier entre eux ; réécrire cette histoire pour qu’elle devienne la mienne. (p. 138)

La mise à l’écrit de ses souvenirs et de son expérience, mène la narratrice à l’écriture du texte que le lecteur achève, p.180 :

Dix ans plus tard, Roland était venu me chercher dans mon imaginaire, et avait guidé mon stylo à travers ce conte, pour que je puisse à mon tour refermer sa tombe. Vivre avec lui, ces six jours, dans cette maison, en suivant le rituel qu’il avait inventé pour moi.

Cet excipit, pour le moins particulier, fait basculer le texte dans un autre genre, celui de l’autofiction pour reprendre un terme cher à Doubrovsky. Non seulement, le lecteur ne parvient plus à distinguer la narratrice de l’autrice en cette fin de texte puisqu’il est suggéré par l’étiologie que le texte est une production de la jeune femme, mais il est également confronté au bercement du genre romanesque dans celui du conte. Ce fait exprès ferme la boucle ouverte par Nathalie Rheims pour qui le conte permet d’aider à la guérison des personnes endeuillées, ce qu’elle espère de son propre texte pour ses lecteurs.

1. Voir à ce sujet le reportage consacré à cette figure: Priscilla Pizzato, *Dans les Pas de Cendrillon*, Arte France et Agat Films et Cie, 2017, 85 min. [↑](#footnote-ref-1)
2. Vers le milieu du roman, Roland nous livre son deuxième prénom, Diane, en référence à sa grand-mère et à la déesse antique (p.123-124). Toutes les citations sont issues de l’édition suivante : Nathalie Rheims, *Le Chemin des sortilèges*, Paris, Editions Léo Scheer, 2008 [↑](#footnote-ref-2)
3. Par intertextualité sera entendu ici, le sens que lui donne Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes* : „une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes […] par la présence effective d’un texte dans un autre“. In *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 8. [↑](#footnote-ref-3)
4. „Es war einmal mitten im Winter, und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte, und nähte. Und wie sie so nähte und nach dem Schnee aufblickte, stach sie sich mit der Nadel in den Finger, und es fielen drei Tropfen Blut in den Schnee.“ In Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Stuttgart, Philipp Reclam, Band I, p. 257. [↑](#footnote-ref-4)
5. Traduction littérale de la formule magique utilisée par la méchante reine pour communiquer avec son miroir „Spieglein, Spieglein an der Wand, / wer ist die Schönste im ganzen Land?“, In *Ibidem*, p. 258. [↑](#footnote-ref-5)
6. Il est intéressant de constater que la narratrice nomme explicitement l’édition dans laquelle sont publiés les contes lus : „Rouge et Or“, collection fondée en 1947. Cependant, là où la narratrice prétend que chacun de ces contes est édité séparément, la Bibliothèque Rouge et Or, les rassemble en volume : *Les Contes de Perrault* (1948), *Contes d’Andersen* (1949) et *Dix Contes de Grimm* (1959). Pour un lecteur assidu et connaisseur, c’est là une première anomalie qui indiquerait que nous ne nous trouvons pas dans la réalité mais bien dans un rêve de la narratrice. De même, une comparaison précise des citations en italique révèle un certain nombre d’oublis ou d’inexactitude, ce qui peut s’expliquer de plusieurs manières : soit l’édition utilisée par Nathalie Rheims était incorrecte ou une adaptation pour enfants auquel cas il s’agit là d’incohérences involontaires ; soit c’est une volonté de la part de l’autrice, auquel cas cela peut s’interpréter comme une autre preuve qu’il s’agit d’un univers onirique. [↑](#footnote-ref-6)
7. Et encore ce point demeure discutable. Parce qu’il représente un enfant en bas âge, marginal par sa taille, il reste asexué, ainsi que les nains dans la tradition médiévale par exemple. [↑](#footnote-ref-7)
8. La narratrice évoque „un lien [abstrait] entre les contes déposés sur [son] bureau, les cauchemars qui [l‘] envahissaient et cette maison qui semblait, parfois, vouloir [lui] parler“ p. 79. [↑](#footnote-ref-8)
9. Nous nous concentrons sur un court passage mais un long extrait pp. 14-19 montre comment l’autrice fait correspondre gestes, objets et situations : une montée, des meubles installés depuis un siècle, un tableau d’une fileuse au rouet (probablement inspiré par Henry Deturck), l’objet du sortilège, l’arbre qui pousse devant la fenêtre, le profond sommeil… [↑](#footnote-ref-9)
10. Selon le *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances* de Corinne Morel, Paris, L’Archipel, 2004 le cèdre est un symbole d’immortalité, tout comme la roue, voir plus précisément, l’article ‘Cèdre’ p. 191 et l’article ‘Roue’ pp. 776-778. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bruno Bettelheim, *The Uses of enchantment*, London, Thames and Hudson, 1976. [↑](#footnote-ref-11)
12. Thomas Schäfer, *Der Mann, der tausend Jahre alt werden wollte. Märchen über Leben und Tod aus Sicht der systemischen Psychotherapie Bert Hellingers*, München, Kösel Verlag, 1999. [↑](#footnote-ref-12)
13. Angeline Bauer, *Heilende Märchen. Geschichten, die Kinder stark machen*, München, Südwest Verlag, 2002. [↑](#footnote-ref-13)
14. Margot Sunderland prétend que „Être humain signifie inévitablement connaître à certains moments des émotions trop difficiles ou trop intenses [qui] peuvent être tellement déroutantes, perturbantes ou douloureuses qu’elles sont très difficiles à gérer, et même à penser clairement ou à travailler“. Elle prolonge en ce sens les travaux entrepris par Bettelheim un demi-siècle plus tôt. Margot Sunderland, *Utiliser les histoires contées comme outil thérapeutique avec les enfants*, Louvain-la-neuve, De Boeck supérieur, 2020, p. 13. Toutefois son raisonnement s’applique à des enfants. L’on pourrait contourner ce problème de deux façons en ce qui concerne le texte de Nathalie Rheims : soit l’on considère sa part enfantine par le biais de la protagoniste de la jeune fille qui est une projection d’elle-même comme le montre la fin du texte, soit l’on peut remarquer son manque de maturité dans certaines de ses réactions. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ibidem*, p. 14. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ursula Heindrichs (Hrsg.), *Tod und Wandel im Märchen*, Regensburg, Eric Röth Verlag, 1991, Einführung, pp. 7-11. En ce qui concerne ce passage, se référer p. 9. [↑](#footnote-ref-16)
17. Otto Benz „Lebensweg und Todesreise“, pp. 12- 33 in Ursula Heinrichs, *Ibidem*, p. 13. Au sein du même ouvrage, Lutz Röhrich fait une déclaration similaire : „Im Grunde ist der Tod im Märchen eine Wandlungsmetapher und umgekehrt: Bilder, die auf den ersten Blick nichts mit dem Tod und Jenseits zu tun haben, können im Märchen Todesmetaphern sein“. Lutz Röhrich ‚Die Todesauffassung in den Gattungen der Volksdichtung (Märchen, Sage, Exempel) in Ursula Heinrich, *Ibid.*, pp. 57-78, plus précisément p. 70. [↑](#footnote-ref-17)
18. Leander Petzoldt, „Tod und Jenseits in Märchen und Sagen“ in Ursula Heinrichs, *Ibid*., pp. 34-56: „Im Gegensatz zu den Gestalten der Volkssage besitzt der Umgang der Märchenfiguren mit dem Jenseitigen und den Toten keinen Schrecken; sie alle bewegen sich in der selben Dimension“ (p. 37). Cette apposition entre morts et vivants explique, certes, l’aspect fantastique d’un grand nombre d’extraits, mais éventuellement aussi le mélange des tons, des registres et des sources intertextuelles dans le roman de Nathalie Rheims. [↑](#footnote-ref-18)
19. Pierre Laforgue, *Petit Poucet deviendra grand. Soigner avec le conte*“, Paris, Payot & rivages, 2002, p. 175. [↑](#footnote-ref-19)
20. Ibidem, p. 176. [↑](#footnote-ref-20)
21. Pour emprunter une métaphore mathématique, si ces deux enchaînements étaient des courbes, elles seraient inversées et le point d’inflexion se trouverait dans le conte du *Petit Poucet*, conte central qui est le seul présentant un héros masculinet qui fait également de la mort un phénomène irréversible : les filles de l’ogre dont les gorges se trouvent tranchées par leur père sont en quelque sorte innocentes et meurent véritablement. Est-ce là un autre indice de ce que doit comprendre la narratrice (et par conséquent le lecteur) ? [↑](#footnote-ref-21)
22. Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and dying*, New-York, Macmillan, 1969. [↑](#footnote-ref-22)
23. On pensera aux *„Sieben Raben“* des frères Grimm, *Op. Cit.*, pp. 147-150. [↑](#footnote-ref-23)
24. Dans la Bible, le monde fut créé en 7 jours… [↑](#footnote-ref-24)
25. Paul Emmanuel Müller, Märchen zeigen Wege. Leben, Tod und Wiedergeburt, Kreuzlingen, Ariston Verlag, 1996, p. 211. [↑](#footnote-ref-25)
26. Bruno Bettelheim, Op. Cit, p. 15. [↑](#footnote-ref-26)