

Titre : Libérer les princesses : les réécritures féministes de contes de fées dans le théâtre contemporain

Title : Freeing Princesses: feminist rewriting of fairy tales in contemporary theatre

Ariane Issartel

Ariane Issartel est normalienne et doctorante de l'Université de Strasbourg. Elle y travaille depuis 2018 avec Guy Ducrey en littérature comparée, autour de la présence des chansons dans les textes théâtraux contemporains depuis les années 1970. Parallèlement, Ariane est violoncelliste et dirige depuis 2015 la compagnie des Xylophages, qui mène des projets de théâtre musical.

Résumé :

Le théâtre contemporain présente de nombreux cas de réécritures de contes de fées, qui semblent refléter un souci des dramaturges de relire les modèles « féminins » des contes originaux à travers le prisme de la théorie féministe : questionnement des rôles, fonctions et modèles prédéterminés par le conte, ainsi qu'autour des corporalités et des langages qui leur sont associés. Les contes de fées peuvent ainsi être considérés comme des « classiques », en ce qu'ils jouent le rôle de récits fondateurs d'un certain ordre de la société qui sert avant tout à légitimer le patriarcat et la différenciation des valeurs attribuées à chaque genre. En redistribuant ces valeurs (le courage, l'héroïsme, l'audace, la curiosité d'une part ; la prudence, la patience, la douceur de l'autre...), les réécritures dramatiques des contes permettent aux personnages féminins de se ressaisir du discours qui les maintenait dans le rôle d'objet pour devenir sujet de leur histoire et de leurs actions. En lisant en parallèle les écrits de Judith Butler et Monique Wittig sur la subversion des rapports homme-femme et la fiction construite de l'identité de genre, il s'agit ici de changer le conte par le conte, depuis sa matrice même, en exhibant son artificialité sous le prétendu « naturel » des codes culturels qu'il construit.

Abstract :

Contemporary theatre presents many cases of rewritten fairy tales, which seems to reflect a concern of playwrights to reread the "feminine" models of the original tales through the prism of feminist theory: they discuss the roles, functions and models predetermined by the tale, in terms of corporality and language. In this sense, fairy tales can be considered as "classics", in that they play the role of foundational narratives of a certain order of society, which serves above all to legitimize patriarchy and the differentiation of values attributed to each genre. By redistributing these values (courage, heroism, audacity, curiosity on the one hand; caution, patience, gentleness on the other...), the dramatic

rewriting of these tales allows the female characters to win back the discourse that kept them in the role of object to become the subject of their history and actions. In a parallel reading of Judith Butler and Monique Wittig on the subversion of male-female relationships and the falsehood of gender identity, it is a question here of changing the tale by the tale, from its very matrix, by exhibiting its artificiality under the so-called “natural” of the cultural codes it is building.

Mots clés : Contes de fées – réécriture – littérature comparée – *Blanche Neige* – théâtre contemporain – genre – féminisme

Key-words : *Fairy tales – rewriting – comparative literature – Snow White – contemporary theatre – gender theory – feminism*

Introduction

Lorsqu'on cherche à déconstruire les modèles d'une certaine normativité, il est intéressant de constater à quel point ceux-ci peuvent provenir de sources diverses qui, toutes, contribuent à installer un ordre de valeurs. En ce sens, on pourrait considérer les contes de fées comme une forme de source « classique », dans la mesure où les normes véhiculées par ces histoires contribuent à consolider et légitimer des modèles, des comportements, des rôles déterminés et un socle de valeurs communes au sein d'une société. Cela semble d'ailleurs d'autant plus vrai pour ces histoires qui proviennent d'une source moins localisée – transmission orale, multiplication des intermédiaires, transformation permanente de la matière – et qui, s'éloignant de la volonté unique d'un auteur, tendent à revêtir le costume de vérité générale et de savoir populaire, rendant d'autant plus difficile une remise en question. Dans le cas qui nous occupe, nous nous intéresserons aux réécritures des contes de *Blanche-neige* et du *Petit chaperon rouge*. Bien que rendus accessibles par les collecteurs de contes que furent en leur temps Charles Perrault en France (*Contes de ma mère l'oye*, 1696) et les frères Grimm en Allemagne (*Contes de l'enfance et du foyer*, 1812 et 1815), ces deux contes proviennent, comme l'intégralité de ces recueils, de collectages dans les villages auprès de conteuses, comme Dorothea Viehmann pour les frères Grimm, à la poursuite d'un « esprit national » (*Volksggeist*) détaché de tout sentiment auctorial. Selon Bruno Bettelheim, dont l'ouvrage sur la lecture et l'usage psychanalytique des contes de fées a fait date (*Psychanalyse des contes de fées*), ceux-ci permettent *a priori* de favoriser la croissance positive de l'enfant (sans précision de genre), et de se demander : « À qui ai-je envie de ressembler ? ». Bettelheim poursuit :

Le héros de conte de fées (l'enfant) ne peut se trouver qu'en explorant le monde extérieur ; et ce faisant, il découvrira "l'autre" avec qui il pourra ensuite vivre heureux, c'est-à-dire sans jamais avoir à connaître

l'angoisse de la séparation. [...] [Le conte] aide [l'enfant] à renoncer à ses désirs infantiles de dépendance et à parvenir à une existence indépendante plus satisfaisante¹.

En se livrant à l'exercice d'une réécriture sur la matière des contes de fées, les auteur·ice·s nous permettent de réviser cette vision non genrée de Bettelheim et de re-questionner nos acquis en matière de modèles d'identification censément « positifs », intégrés dès la plus petite enfance, et sur les rôles possibles que peuvent endosser hommes et femmes dans le cadre d'une fiction. « Héroïne » n'est hélas pas souvent le féminin de « héros », notamment au niveau des valeurs associées à chacun de ces termes : quand le héros franchit les obstacles, terrasse le dragon et sauve la princesse, celle-ci se trouve bien souvent cantonnée à un rôle de passivité, prisonnière de sa maison, de sa tour voire même de son cercueil, aux prises avec un sommeil hautement symbolique (Blanche-Neige, la Belle au Bois dormant...). L'héroïne des contes, bien qu'elle donne son nom au titre, n'a souvent pas le droit à l'action directe. En cela, les héroïnes obéissent à cet « impératif de confinement » décrit par Camille Froidevaux-Metterie, qui est le lot des femmes depuis des siècles : « contraintes de façon immémoriale à rester à la maison et à ne sortir qu'accompagnées, il leur est toujours difficile d'investir le monde et de s'y engager physiquement² ». Les contes ne font qu'entériner et consolider cet état de fait.

Réécrire un conte en se servant du théâtre constitue ainsi une manière de subvertir les contes de l'intérieur, par les modes propres à ce format : l'incarnation, la notion de personnage actif ou passif, l'accès à la parole, l'occupation de l'espace, mais aussi la façon de matérialiser théâtralement le discours véhicule de normes. L'espace théâtral peut alors se faire le lieu de représentation et de remise en question de la « performance » des rôles de genre, au sens théorisé par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* :

Le genre est une sorte de jeu de rôle [*impersonation*] qui perdure et tient lieu de réalité. Sa performance déstabilise les distinctions mêmes entre le naturel et l'artificiel, le fond et la surface, l'intérieur et l'extérieur, sur lesquelles le langage du genre fonctionne presque toujours. [...] Être du sexe féminin est-il un "fait naturel" ou une performance culturelle ?³

Nous prendrons pour exemple quatre réécritures contemporaines de contes de fées pour le théâtre, s'appuyant sur deux matrices de conte. Tout d'abord, nous considérerons la réécriture du *Petit Chaperon Rouge* par Claudine Galea dans *Au Bois*⁴, qui inscrit son duo mère-fille dans une modernité périurbaine, où se pose principalement la question de la relation des filles à l'espace public. Ensuite, nous étudierons trois réécritures de *Blanche-neige* : la *Blanche-neige* d'Elfriede Jelinek⁵, qui fait dialoguer la jeune fille avec le Chasseur ; *Le cas Blanche-neige* de Howard Barker⁶, qui inverse complètement la dynamique de jalousie de la relation mère-fille initiale ; et enfin la *Blanche-neige foutue forêt*⁷ de Claudine Galea, où l'héroïne, lasse d'attendre un Prince timoré, se libère elle-même de son cercueil pour aller explorer le vaste monde. À travers ces réécritures, nous tenterons d'examiner comment

les outils propres au théâtre permettent de subvertir la matière de ces contes, en mettant notamment en perspective les valeurs associées aux rôles « féminins ».

1. Un rapport direct aux figures d'autorité

Le théâtre permet tout d'abord de se confronter directement aux modèles d'autorité : il est frappant que dans de nombreuses réécritures, les dramaturges fassent le choix d'intégrer la matrice du conte et son discours sous la forme d'un personnage ou d'un dispositif scénique, auquel on peut alors s'adresser pour le contredire, voire même le dominer. Le plus souvent, il s'agit d'ailleurs de personnages assignés masculins. Chez Jelinek, cette figure d'autorité est incarnée par le Chasseur ; dans *Blanche-neige foutue forêt*, un personnage appelé « le Conte » occupe une figure de narrateur/commentateur de l'action ; enfin dans *Au Bois*, la parole n'est pas distribuée entre les personnages, et les éléments du conte sont ainsi disséminés entre tous les personnages présents qui, chacun à leur tour, prennent en charge un élément de l'histoire originale et se font donc tour à tour narrateurs ou dépositaires du discours ambiant. L'interrogation générale qui se fait jour porte alors, dans ces trois cas, sur la vérité ou le mensonge du conte : qui a raison ou tort, et surtout qui est légitime pour exprimer sa perspective sur le conte ? En donnant au discours du conte un lieu d'expression déterminé – un personnage, un dispositif – on peut alors ouvrir un espace de discussion avec lui ou à son sujet, ce que le conte originel ne permet pas.

Ainsi, chez Jelinek, Blanche-neige se présente comme une chercheuse de vérité : « Longtemps j'ai rencontré beaucoup de succès grâce à mon apparence [...] depuis, je suis une chercheuse de vérité, et en affaire de langue également⁸ ». Le Chasseur au contraire, se désigne comme « le géant-mensonge », et admet qu'il existe plusieurs vérités – plusieurs versions du conte, peut-être, dont une où Blanche-neige pourrait peut-être acquérir son indépendance. Il décrit la situation de la jeune femme comme une sorte de tragédie : Blanche-neige et la vérité sont à la recherche l'une de l'autre, mais Blanche-neige ne sait pas à quoi ressemble la vérité, car elle manque d'expérience. On assiste ici à un début d'émancipation inachevé, et cette nouvelle version possible de l'histoire demeure lettre morte, comme le décrit le Chasseur :

Puisque vous n'avez pas de pain bénit pour appâter la vérité ni d'expérience pour saisir vos proies, parce que proie vous êtes, la vérité, conformément à sa nature, s'enfuit à la première occasion. Votre version de l'histoire, je n'y crois tout simplement pas, mademoiselle⁹.

C'est la vérité du Chasseur qui s'impose donc encore une fois, et il décide de tuer à nouveau Blanche-neige. Le questionnement est le même chez Galea, dans *Blanche-neige foutue forêt*. Peut-il exister plusieurs points de vue sur une même histoire, et donc plusieurs vérités ? L'instance du conte, qui cherche à faire autorité, est ici personnifiée et clairement identifiable : le Conte est un

personnage en pourpoint, catogan et collants, un vrai troubadour de pacotille. Il interroge le Prince : « Qu'en est-il de la vérité de la Belle ?¹⁰ », notant par là que ce qui se donnait comme vérité générale avait en fait omis de prendre en compte toutes les vérités, à commencer par celle de l'héroïne car cette parole a été rendue invisible depuis le début. Le Conte est lui-même un personnage très méta-théâtral : conscient d'être lui-même dépositaire d'une parole sujette à débat, il parle de lui à la troisième personne et suggère que l'histoire pourrait être changée. Il questionne sa symbolique et ses conséquences – « ce conte », dit-il, « est le plus cruel de tous les contes/ D'emblée tout y est mauvais/ La neige est rougie par le sang de l'enfant¹¹ ».

Enfin, le processus d'interrogation de la « vérité » ou des différentes versions et points de vue possibles sur le conte trouve dans *Au Bois* de Galea un dispositif particulièrement intéressant dans cette écriture non distribuée de la parole. Le discours du conte est ainsi un acquis partagé par tous et toutes, et permet une confrontation dialogique incarnée par des entités interchangeables : Loup, Mère, Petite, et jusqu'à deux personnages étonnants, le Bois et la RumeurPublic. Assimilables au Conte de *Blanche-neige foutue forêt*, ils pourraient tous deux faire office de pseudo-narrateurs – l'un par son rôle de décor qui assiste à tous les événements, l'autre par son aspect choral, qui se fait l'écho d'une certaine forme de majorité, de bon sens commun. Il est alors encore plus difficile de lutter contre ce discours, puisqu'il est tellement intégré et assimilé par tous les personnages qu'il semble impossible de se dresser contre une seule figure d'autorité. Comment, dans ce cas, changer l'histoire ? Qui a le pouvoir de le faire, puisqu'il s'agit aussi de lutter en partie contre soi-même ? Les personnages de Galea semblent pourtant, à l'instar du Conte, assez conscients de figurer dans une histoire bien connue, ils sont tous dotés d'une conscience méta-théâtrale aiguë qui pourrait éviter la reproduction des mêmes schémas narratifs. Le Bois commente ainsi : « Et l'autre vient baguenauder Sans gilet Cherche le loup Ne le trouve pas LOUP Y ES-TU M'ENTENDS-TU QUE FAIS-TU Tire la langue Se prend pour Ferait bien de revoir ses classiques¹² » ; tandis que la Petite, de son côté, « était une sacrée petite Une petite qui n'avait pas froid aux yeux Qui ne se racontait pas d'histoires Qui sait qu'un loup est un loup¹³ ». Malgré tout, cette conscience n'empêchera pas complètement que se répète la structure du conte originel, comme une malédiction.

Ces discours ne s'incarnent pas seulement dans des personnages, mais aussi dans certains dispositifs scéniques qui montrent alors de manière littérale l'aspect monolithique et immuable de cet ordre de valeurs. Jelinek note ainsi en didascalie initiale de *Blanche-neige* que ses personnages ne sont que des marionnettes empaillées, et que leurs paroles sont entendues par l'intermédiaire d'une voix off. Toute notion d'action possible est alors abolie pour Blanche-neige, littéralement prisonnière de sa position. Dans *Blanche-neige foutue forêt*, Claudine Galea utilise quant à elle le processus des écrans

pour projeter des « phrases-image » issues du conte, qui cristallisent certains mots symboliques devenus un poids pour les personnages féminins. Le mot « sublime » notamment est rejeté en bloc par Blanche-neige, qui refuse d'être définie uniquement par ce vocable : « je ne veux plus être une princesse muette [...] / Sage et idiote comme une image/ Et sublime¹⁴ ». Dans les deux cas, il s'agit de matérialiser le conte et son discours comme une réalité morte et figée, hermétique au changement, que cette réalité prenne la forme d'une marionnette ou d'une phrase toute faite ; seule la réécriture, en faisant de la matière originelle un simple élément dramaturgique parmi d'autres, permet d'isoler et de combattre un système global en mettant ses symboles à bas.

2. Un renversement de rôles : rapport au corps et contre-modèles féminins

Le problème central des contes pour les personnages « féminins » se situe souvent dans la question du rapport au corps, d'où cet agacement devant le mot de « sublime » : l'apparence et la compétition féminine dans *Blanche-neige* d'une part, et dans *le Petit Chaperon rouge* d'autre part, la relation du corps féminin à l'espace public, au danger probable auquel il pourrait être exposé, et à la question du viol que la rencontre avec le Loup aborde de manière symbolique. Dans les deux cas, le corps féminin est en jeu comme objet, de désir ou de violence – est-ce une fatalité ? Si Bettelheim n'y voit qu'un autre des défis qui se présentent aux enfants dans leur chemin vers l'âge adulte, et des conflits qui les agitent (le fait d'échapper au monde protégé de l'enfance symbolisé par les nains, et d'embrasser sa vie d'adulte sexué en croquant la pomme du désir), il semble glisser sur le fait que ce conflit se présente exclusivement aux personnages « féminins ». Comme l'écrit Camille Froidevaux-Metterie, le « féminin » semble se définir « comme un rapport à soi, aux autres et au monde qui passe nécessairement par le corps et qui est de ce fait déterminé par lui¹⁵ ». On peut penser ici à Monique Wittig, qui démontre dans *La pensée straight* que les femmes aux prises avec les normes hétérosexuelles sont la seule catégorie à être définies par leur sexe, c'est-à-dire par la différence que la nature de leur corps semble leur imposer vis-à-vis des sujets masculins :

La catégorie de sexe est la catégorie qui colle aux femmes parce qu'elles ne peuvent pas être conçues en dehors de cette catégorie. Il n'y a qu'elles qui ne sont que sexe, le sexe, et sexe elles ont été faites dans leur esprit, leur corps, leurs actes, leurs gestes ; même les meurtres dont elles font l'objet et les coups qu'elles subissent sont sexuels. [...] La catégorie de sexe est une catégorie qui régit l'esclavage des femmes et elle opère très précisément grâce à une opération de réduction, comme pour les esclaves noirs, en prenant la partie pour le tout¹⁶.

Par opposition, le sujet masculin atteint une hauteur d'abstraction en se posant comme le « général », ou le « neutre », comme l'analyse Judith Butler en poursuivant la réflexion de Wittig : dans l'introduction de Bettelheim, « les enfants » ne sont ainsi pas déterminés comme « garçons »

et « filles », comme si le traitement de leur genre était indifférencié dans les contes, ce qui n'est pas le cas. Butler évoque cette dichotomie entre sujet et corps, sujet abstrait et incarnation physique assignée au féminin :

Le sujet [masculin] est abstrait dans la mesure où il nie l'incarnation qui le marque socialement, et projette cette incarnation déniée et dénigrée sur la sphère féminine, assignant le corps au féminin. Cette association entre le corps et le féminin est prise dans des rapports magiques de réciprocité par quoi le féminin finit par se réduire à son corps, et le corps masculin, totalement nié, devient paradoxalement l'instrument incorporel d'une liberté prétendument absolue¹⁷.

Faut-il alors suivre Simone de Beauvoir, citée par Butler, quand elle « suggère que le féminin est la situation et l'instrument de la liberté des femmes, et non une propriété essentielle et réductrice¹⁸ » ? C'est en tout cas ce que semblent tenter ces réécritures : l'accès au rang de sujet semble passer précisément par la réappropriation de ce qui condamne les femmes au rôle d'objet, à savoir leur situation sexuée et le rapport à leur corps.

Le tabou principal de ces contes se cristallise autour de la figure de la femme mûre, qui ne peut décemment plus participer à la compétition féminine pour la séduction car son corps ne le lui permet plus. Dans le conte de *Blanche-neige*, la mère est forcément jalouse de sa fille dont la beauté va de pair avec la jeunesse, comme un acquis indiscutable. Ces réécritures tendent pourtant à mettre en scène ces corps honnis et honteux, marqués par le temps : les mères ont des rides, la peau flasque par endroits, leurs seins sont plissés, elles ont des cors aux pieds. Mais la mise en lumière de ces corps permet aussi de penser d'autres modèles de sexualité hors des normes qui façonnent l'hétérosexualité et les rapports hommes-femmes, notamment le schéma classique de la relation entre un homme plus âgé et une femme belle, jeune et plutôt inexpérimentée. Chez Barker notamment, on assiste à un renversement complet des dynamiques du conte original : la belle-mère n'est plus du tout une marâtre mais une femme fatale. Un échange entre Blanche-neige et son père en donne l'exemple :

BLANCHE-NEIGE – Et ses seins ont toutes ces petites / il ne faut pas que je sois rosse/ Ces petites lignes et ces petits plis/ Des creux/ Et/ Des plis

LE ROI – Comme si quelqu'un avait pris un crayon –

BLANCHE-NEIGE – Un crayon oui et qu'il les avait égratignés très profondément

LE ROI – Oui et pourtant¹⁹

Dans ce « et pourtant » se niche tout le renversement de valeurs de ce texte : c'est la maturité de la Reine qui la rend si désirable, et la jalousie change de camp.

Du côté des femmes jeunes, d'autres modèles de beauté et de féminité sont aussi proposés par ces textes, notamment sous la plume de Claudine Galea. Dans *Au Bois*, lorsque l'héroïne se fait agresser par le Loup, un groupe de femmes nommé le Chœur des Belettes surgit de la forêt pour lui venir en aide. Le texte célèbre alors la diversité des corps de ces femmes qui viennent soutenir la Petite

dans un grand mouvement sororal : « Fluettes grosses petites dégingandées/ têtes rases ou chevelues/ en jeans jupes tennis talons aiguilles/ parfumées ou en sueur²⁰ ». On peut aussi y voir une référence à la fameuse question « tu étais habillée comment²¹ ? », puisque toutes ces femmes représentent l'ensemble des victimes agressées par le Loup, dont l'évidente diversité démonte l'accusation de provocation ou de séduction dont sont accusées certaines femmes ayant subi un viol. Galea va encore plus loin dans *Blanche-neige foutue forêt* : les sept nains du conte original deviennent les Sept P., sept personnes transgenres qui viennent en aide à Blanche-neige dans la forêt. Cela est d'autant plus intéressant que la figure des nains est analysée par Bettelheim comme un groupe de personnages certes masculins mais incomplets, c'est-à-dire « des hommes dont la croissance a avorté [...]. Leur méconnaissance de l'amour évoquent une existence pré-œdipienne, [...] une forme immature et pré-individuelle d'existence que Blanche-neige doit transcender²² ». Galea transforme cette indétermination sexuée en choix volontaire de déconstruction des attentes liées au genre, pour penser l'exil volontaire de Blanche-neige non comme une phase qu'elle doit surmonter pour se re-déterminer dans son genre, mais comme une troisième voie possible hors du jeu de rôles qui semble construit pour elle dans la société.

Plus que par l'apparence du corps, c'est aussi par la sexualité que s'opère cette reconquête du corps comme sujet, et cela passe principalement par les personnages de mères, qui donnent l'exemple d'un désir assumé. Cette prise en compte des désirs du corps prend alors la forme d'un appétit insatiable, une faim inassouvie que la mère dans *Au Bois* manifeste par une énumération de mets luxueux, dans un abandon du corps bien loin de la retenue attendue du « féminin » : asperges, pigeons rôtis, caviar, foie gras, omelette à la truffe... Elle conclut : « c'est une faim sans raison/ sans saison/ une faim trans-génération²³ ». Il n'y a pas d'âge ou de saison pour le désir, et c'est sans doute l'élément le plus tabou : le désir d'une femme de cinquante ans est montré comme monstrueux et ridicule, alors qu'il ne meurt pas avec la ménopause. La femme s'y trouve pourtant privée du droit à l'identité sociale et sexuelle qui semblait jusque-là constituer toute son existence comme sujet. Comme le formule Camille Froidevaux-Metterie, « en même temps que les femmes quinquagénaires se voient dénier la position de sujet du désir, elles cessent d'être désirables socialement²⁴ ». Chez la mère de Blanche-neige à l'inverse, et ce notamment dans la réécriture de Barker, ce rapport au corps ne se limite pas à l'affirmation du désir mais à une sexualité très active et sans entraves, ouvertement adultère, et d'autant plus libre que la Reine refuse l'assignation à son rôle de genre. Chez Barker, elle passe ainsi de marâtre à *MILF* : ce terme désigne les mères de famille sexuellement attirantes (l'acronyme valant pour « *Mother I'd like to fuck* », « une mère que j'aimerais baiser »), et renverse le schéma classique de l'homme mûr avec une femme jeune. La Reine de Barker tient d'ailleurs ce rôle de *MILF* sans même avoir besoin d'être une mère,

puisqu'elle est stérile. On peut ainsi penser à la fameuse formule-choc de Monique Wittig, « les lesbiennes ne sont pas des femmes », où le mot de « femmes » est à comprendre dans le sens du rôle assigné aux femmes dans le couple hétérosexuel au sein du système patriarcal où leur fonction est avant tout d'enfanter. En un sens, les femmes stériles et actives sexuellement ne sont pas non plus des « femmes », puisqu'elles refusent le rôle de mère qui seul rendrait acceptable la sexualité – bien qu'elles demeurent situées dans un rapport de désir aux hommes dont la lesbienne théorisée par Wittig s'affranchit alors complètement.

De la même manière, dans plusieurs réécritures, Blanche-neige voudrait prendre exemple sur sa mère et repousser le rôle de la *sexy virgin*²⁵. Ce renversement passe aussi par une remise en question des couleurs symboliques propres au conte – la neige, le sang, l'ébène – comme une tension entre plusieurs éléments contradictoires (pureté et impureté, sexualité et virginité...) qui sont dès le début en germe chez l'héroïne. Chez Barker, Blanche-neige refuse cette association avec la blancheur morale et virginale, qui l'empêche d'accéder à son éducation sexuelle : « Blanche-Neige dont l'excellence est aveuglante/ oui/ Comme la neige est aveuglante/ J'ai vu des hommes détourner les yeux/ j'ai peur de ne pas être désirable²⁶ ». Chez Galea, elle va même jusqu'à revendiquer la noirceur plutôt que la blancheur : « en vrai je suis noire/ mon cœur est noir mon sang est noir/ tout est impur en moi depuis le commencement/ impur et splendide et noir²⁷ » ; et elle ajoute à l'adresse de son prétendant bien peu vaillant : « Vous Prince avez de noir les façons brutales/ Mais vous êtes un blanc-bec/ Un faussaire/ Un grossier imitateur [...] / La fin n'est pas blanche comme une robe de mariée [...] / Je me paye le conte/ et j'en noircis la fin²⁸ ». Le blanc est rejeté en bloc avec l'hypocrisie de la robe de mariée soulignant la pureté de l'épousée, ou le sang sur le drap de la nuit de noces. Comme le recommande Beauvoir, cette Blanche-neige va encore plus loin dans la reconquête de son corps, en transformant sa « situation » en « instrument » : elle devient *escort girl*. On peut y voir un écho de la position de Virginie Despentes sur le sujet, et de l'analyse du phénomène de la prostitution qu'elle donne dans *King Kong Théorie* :

Difficile de ne pas penser que ce que les femmes respectables ne disent pas, quand elles se préoccupent du sort des putes, c'est qu'au fond elles en craignent la concurrence. Déloyale, car trop adéquate et directe. Si la prostituée exerce son commerce dans des conditions décentes, les mêmes que l'esthéticienne ou la psychiatre [...], la position de femme mariée devient brusquement moins attrayante. Le contrat marital apparaît plus clairement comme ce qu'il est : un marché où la femme s'engage à effectuer un certain nombre de corvées assurant le confort de l'homme à des tarifs défiant toute concurrence. Notamment les tâches sexuelles²⁹.

En récupérant la mainmise sur un devoir qui semble aller de soi dans le contrat tacite entre hommes et femmes, Blanche-neige ose le premier pas d'une liberté à construire. Elle assume d'être un objet de désir pour les hommes, et décide d'utiliser cet état de fait à son avantage en reproduisant, cette fois consciemment et à son profit, la « performance de genre » analysée par Butler, ou la « féminité »

décrite par Desportes : « finalement, aucun besoin de connaître des secrets techniques insensés pour devenir une femme fatale... il suffisait de jouer le jeu. De la féminité³⁰ » – mais cette fois, en connaissance de cause.

3. L'indépendance et la randonnée : à la conquête de nouveaux territoires

Une fois ce corps libéré de ces injonctions, il s'agit alors de le mettre en mouvement et de lui permettre de conquérir un espace jusqu'à présent interdit. Dans les contes, cet espace prend le plus souvent le visage de la forêt, qui représente l'inconnu, le danger ou l'obscur. Ces réécritures permettent aussi de libérer les héroïnes de la peur qui les musèle, et qui les empêche de transgresser les limites des espaces qui leur sont attribués. C'est avant tout une histoire de territoires, et de conquête de territoires. Les rôles féminins sont intriqués avec les espaces qu'ils sont contraints d'occuper : la tour de la Belle au Bois dormant ou de Raiponce, le cercueil de Blanche-neige, ou la maison du Petit Chaperon rouge, dont il ne faut surtout pas sortir sous peine de se faire nécessairement agresser. La reconquête de nouvelles valeurs pour le « féminin » semble passer d'abord par l'exploration des espaces extérieurs réservés aux rôles dits masculins qui, eux, ont le droit de parcourir ces espaces et de s'attribuer d'autres valeurs : audace, témérité, etc.

Pour les personnages masculins dans les réécritures qui nous occupent, la forêt est une sorte de non-lieu : si elle est symbole de pouvoir – les forêts leur appartiennent comme le royaume leur appartient – ils ne la parcourent pas ; s'ils s'y rendent, c'est dans le but bien précis d'en ramener Blanche-neige. Ils n'ont aucune connaissance intime de la forêt et ne se confrontent pas à sa sauvagerie. Les héroïnes, elles, choisissent de se rendre spontanément dans la forêt, et n'y sont pas envoyées par une tierce personne, contrairement aux contes originaux où la Mère les y contraint (par la terreur dans *Blanche-neige*, par obligation familiale dans *le Petit Chaperon rouge*). Chez Barker, même le Prince souligne à contrecœur que Blanche-neige a « de son plein gré³¹ » quitté le palais pour aller vivre seule avec les nains, car la jalousie ayant changé de camp, toute tentative de meurtre de la Reine est complètement évacuée dans cette réécriture. Chez Galea et Jelinek, Blanche-neige se relève elle-même de son cercueil, sans attendre le baiser du prince. La Petite d'*Au Bois*, quant à elle, circule déjà partout à vélo, bien avant son agression par le Loup, et sa mère envie cette liberté : « tu te perdrais dans un dé à coudre disait ma grand-mère/ La petite ce n'est pas pareil/ La petite ne se perd jamais/ Elle serait déjà sortie de ce parc de cette forêt³² » – et la Petite elle-même, bien consciente que la maîtrise des espaces extérieurs va de pair avec le refus du rôle qu'on pourrait lui assigner, prononce un réquisitoire contre l'enfermement, littéral et symbolique :

PAS MOI n'auront pas le temps de m'avoir Ni gâteaux ni plats préparés Ni patronne ni mère Ni contes ni chansons Ne m'attraperont pas Ni faim Ni peur au ventre pas de pleurs pas de frissons PETITE DEPECHE-TOI LE TEMPS PRESSE ta mère va te fourrer les clefs de la maison³³

La quête de l'indépendance se traduit ainsi à deux reprises par l'image de la randonnée. Tentative manquée chez Jelinek, où l'héroïne tient « sa carte de randonnée à l'envers³⁴ », elle réussit mieux à la Blanche-neige de Galea, à peine relevée du cercueil : « *Elle allonge à sa place un tronc d'arbre sur lequel elle pose une photographie de son visage. Elle enfle une doudoune qui lui descend jusqu'aux genoux, chausse des chaussures de randonnée. Et s'en va en envoyant un baiser de la main³⁵* ». À l'image figée du conte de fées, Blanche-neige oppose une autre image de son corps : actif, pratique, prêt aux grandes explorations, et débarrassé des stigmates de la séduction féminine.

La forêt ou le bois deviennent alors des lieux de rencontre avec une autre forme de communauté comme le Chœur des Belettes dans *Au Bois*, ou le groupe des Sept P. ; dans ces rencontres et cette réappropriation de l'espace, ce sont à la fois d'autres modèles féminins, voire androgynes, qui se présentent aux héroïnes, mais aussi d'autres modèles de sociabilité hors de l'économie du couple hétérosexuel, qui semblait jusque-là le seul horizon possible de développement – « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Ces modèles tiennent à la fois de la sororité, du matriarcat ou même de la vie en communauté au sens plus large, où les frontières tombent entre les genres et leurs rôles assignés.

Le dernier horizon possible de liberté, que certaines héroïnes appellent de leurs vœux en ultime recours, serait de sortir complètement de tout modèle social – modèle qui se confond pour les personnages « féminins » avec la situation imposée d'un corps marqué par une différence sexuée, pris dès le début dans une dynamique de désir avec le genre masculin. Ainsi, quand la Blanche-neige de Jelinek se questionne sur les raisons de sa survie après la tentative de meurtre de sa belle-mère, elle conclut : « À mon avis, c'est parce que je n'avais pas d'autre possibilité que simplement être, être pour moi seule³⁶ ». Par là, elle aurait alors pleinement reconquis ce rôle de sujet abstrait dont parlait Butler, détaché de toute relation au corps et au sexe, aux diktats de l'apparence, du désir, du mariage ou de la maternité. Elle serait peut-être cette femme ménopausée, « qui échapperait enfin à sa position d'objet sexuel, [qui] ne serait plus assujettie au désir masculin, plus désirée, [qui] serait enfin totalement libre³⁷ », selon la thèse défendue par Germaine Greer dans *The Change. Women, Aging and Menopause* (1993). La confrontation de femmes jeunes souffrant d'être des objets sexuels et de femmes mûres souffrant de n'en être plus, ou de l'être trop, semble aboutir à une aporie, ou à un troisième terme possible : la construction de l'identité de genre hors du sexe, et du jeu de rôles qu'il exige.

Ce que permet le théâtre dans ces réécritures se situe précisément à l'endroit de reconquête fixé par la théorie féministe radicale, c'est-à-dire à l'endroit du langage et de l'action. Deux défis se présentent à nos héroïnes pour défaire le monde binaire dans lequel elles ont été plongées : activité/passivité, courage/crainte, mobilité/attente – masculin/féminin. Le premier défi se situe dans l'espace du langage : élever la voix pour tenter de redéfinir d'autres rôles possibles pour les femmes de ces contes, en confrontant directement les discours. Et le second repose dans la réécriture littérale de son corps, intrinsèquement lié au motif de relégation des femmes : la différence de leur sexe. Par la réappropriation de ce corps, l'acte théâtral subvertit le lieu même de l'inégalité. Butler écrit ainsi :

Le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. Repenser les catégories de genre en dehors de la métaphysique de la substance est un défi à relever à la lumière de ce que Nietzsche notait dans la *Généalogie de la morale* : à savoir qu'"il n'y a point d'être caché derrière l'acte, l'effet et le devenir ; l'acteur n'a été qu'ajouté à l'acte – l'acte est tout"³⁸.

C'est dans l'acte, théâtral ou performatif, que se situe une possible transformation des rôles féminins, et par là peut-être, du « féminin » en lui-même – un territoire nouveau à redéfinir sans cesse par le langage et l'action, en chaussures de randonnée, sans peur du Loup qui rôde.

¹ Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Éditions Robert Laffont, « Pluriel », 1976, p. 25-27.

² Froidevaux-Metterie Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Paris, Éditions Points, 2021, p. 41.

³ Butler Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 53.

⁴ Galea Claudine, *Au Bois*, Éditions Espaces 34, 2014.

⁵ Jelinek Elfriede, *Blanche-neige*, in *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, l'Arche, 2006.

⁶ Barker Howard, *Le cas Blanche-neige. Comment le savoir vient aux jeunes filles*, trad. Cécile Menon, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2009.

⁷ Galea Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, Éditions Espaces 34, 2018.

⁸ Jelinek Elfriede, *Blanche-neige*, in *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, l'Arche, 2006, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Galea Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, *op. cit.*, p. 20.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² Galea Claudine, *Au Bois*, *op. cit.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ Galea Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Froidevaux-Metterie Camille, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶ Wittig Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 50.

¹⁷ Butler Judith, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Barker Howard, *Le cas Blanche-neige. Comment le savoir vient aux jeunes filles*, trad. Cécile Menon, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2009, p. 121.

²⁰ Galea Claudine, *Au Bois*, *op. cit.*, p. 64.

²¹ Cette question recoupe plusieurs actions féministes menées dans le cadre de la sensibilisation aux violences sexuelles. L'exposition « What were you wearing ? » s'est tenue en septembre 2017 à l'Université du Kansas et exposait les tenues dans lesquelles les victimes avaient été agressées, accompagnées d'un court texte. En janvier 2020,

le collectif des Sœurcières mène une action à Caen, où les membres du collectif défilent habillées dans les tenues de victimes de viol, avec une pancarte autour du cou pour contextualiser chaque histoire.

²² Bettelheim Bruno, *op. cit.*, p. 311.

²³ *Ibid.*, p. 37.

²⁴ Froidevaux-Metterie Camille, *op. cit.*, p. 108

²⁵ Ce terme fait notamment référence au court-métrage *Leading Lady Parts* réalisé par Jessica Swale pour la BBC, où l'on assiste au casting fictif d'une nouvelle grosse production d'Hollywood. Toutes les comédiennes choisies ont un défaut qui ne va pas : trop grosse, pas assez féminine, trop âgée, trop noire... la vidéo culmine lorsque le jury tente une définition de la *leading lady* idéale : "we're just asking you to be sexy and innocent. You know, sexy virgin, with boobs and hips [...]. She's never had sex, but she's all about sex".

²⁶ Barker Howard, *op. cit.*, p. 138.

²⁷ Galea Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, *op. cit.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ Despentes Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 64.

³¹ Barker Howard, *op. cit.*, p. 147.

³² Galea Claudine, *Au Bois*, *op. cit.*, p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ Jelinek Elfriede, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ Galea Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, *op. cit.*, p. 28.

³⁶ Jelinek Elfriede, *op. cit.*, p. 19.

³⁷ Froidevaux-Metterie Camille, *op. cit.*, p. 106.

³⁸ Butler Judith, *op. cit.*, p. 96.

Bibliographie

BARKER Howard, *Le cas Blanche-neige. Comment le savoir vient aux jeunes filles*, trad. Cécile Menon, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2009.

BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, trad. Théo Carlier, Paris, Éditions Robert Laffont, « Pluriel », 1976.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, Éditions Points, 2021.

GALEA Claudine, *Au Bois*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2014.

GALEA Claudine, *Blanche-neige foutue forêt*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2018.

JELINEK ELFRIEDE, *Blanche-neige*, in *Drames de princesses. La Jeune Fille et la Mort*, trad. Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, l'Arche, 2006.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.