



"L'émancipation par le conte : voies de l'imaginaire et enjeux du réel" suivi de "Conter la matière"

Mémoire

Anais Palmers

Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran - avec mémoire
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

**L'émancipation par le conte : voies de l'imaginaire
et enjeux du réel**
suivi de
Conter la matière

Mémoire

Anaïs Palmers

Sous la direction de :

Luis Thenon, directeur de recherche
Liviu Dospinescu, codirecteur de recherche

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation s'articule autour de trois concepts : *le conte*, *l'émancipation* et *la matière*. À travers notre étude, nous nous interrogeons afin de savoir en quoi des références au réel intégrées à l'univers merveilleux du conte contribuent à modifier notre perception de la matière. Notre recherche est guidée par une curiosité du monde tangible, en particulier les matières qui nous entourent, et par un désir d'appréhender les enjeux qui se posent entre le réel et le merveilleux dans le texte.

Nous avons, dans le volet théorique, observé comment le réel et l'imaginaire pouvaient se nourrir l'un l'autre et ainsi amener celui qui reçoit le texte à être mieux informé au sujet de la matière ainsi qu'à transformer sa vision de celle-ci. Nous avons également constaté quelques limites d'un discours sur le réel dans le merveilleux. Nous nous sommes demandé en quoi trop de références au réel pouvaient entraver le plaisir de se faire conter et nous avons pour cela réfléchi à *l'effet de distanciation* de Brecht, procédé que nous avons fini par appliquer à notre pratique.

Dans la partie création, nous avons pour objectif de développer une écriture de la matière à travers le conte. Le volet création de ce mémoire prend donc la forme d'un recueil en quatre sections, une par matière (nous abordons la terre, l'eau, la roche et le bois). Nous avons aussi élaboré un laboratoire de création, où le texte a pu rencontrer la matière physique. La description ainsi que les images du laboratoire se situent dans les annexes.

Abstract

This research-creation thesis hinges on three concepts : *contes* (a French term, sometimes translated as « storytelling » or « folktales », for which there is no exact equivalent in English), *emancipation*, and *matter*. It explores how references to reality, which are integrated into the marvellous world of *contes*, change our perception of matter. The research is guided by my curiosity about the tangible world, especially my surroundings, and a desire to understand the issues that arise between the real and the marvellous in texts.

In the theoretical component, I explore how reality and fiction can feed off of one another, providing receivers of a text with more information about matter and transforming their understanding of it. I also identify certain limits to the use of reality discourse in the marvellous, by examining whether too many references to the real can actually hinder the audience's enjoyment of being told a story. This led me to Brecht's *estrangement effect*, which I came to apply in my practice.

In the creative component, I strive to develop a method for writing about matter through *contes*. It takes the form of a four-part collection based on four types of matter : earth, water, rock, and wood. I also develop a creative laboratory, which functions as a crossroads where the text and physical matter intersect. A description and images of the laboratory are included in the appendices.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	viii
Introduction.....	1
Problématique de la recherche-crédation	4
Questions de recherche	4
Objectifs de recherche.....	5
La matière comme concept clef	6
Méthode	8
Articulation du mémoire	10
Le volet théorique	11
Le volet création.....	11
L'émancipation par le conte : voies de l'imaginaire et enjeux du réel	13
Chapitre 1 – État de la question	14
1.1 L'émancipation.....	14
1.2 Le conte	15
1.2.1 Traits généraux du genre.....	16
1.2.2 Le propre du merveilleux.....	19
1.2.3 Les fonctions culturelles du conte selon Fabre et Lacroix.....	21
1.3 Le réel.....	23
1.4 Les croisements de l'imaginaire et du réel.....	25
1.5 Le conte et ses rapports au réel et à l'émancipation.....	29
1.5.1 L'importance de plusieurs courants de la psychanalyse dans les études sur l'émancipation par le conte.....	30

1.5.2	Éducation relative aux mœurs et subversion	32
1.5.3	La transmission d'un passé mythique	34
1.5.4	La fonction informative du conte.....	38
1.6	Conclusion.....	41
Chapitre 2	– Les rôles du réel et de l'imaginaire dans l'émancipation par le conte	43
2.1	Contrastes et perspectives	44
2.1.1	Les contrastes entre le « bien » et le « mal »	44
2.1.2	Les contrastes entre imaginaire et réel.....	45
2.1.3	L'importance du réel et de l'imaginaire dans l'enfance	47
2.2	La force créatrice suscitée par les conclusions heureuses du conte	49
2.2.1	Une « aspiration au bonheur »	50
2.2.2	Un univers anesthésiant ?.....	52
2.3	L'impact de l'effet de distanciation sur la suspension consentie de l'incrédulité... 54	
2.3.1	Le point de vue des études théâtrales.....	55
2.3.2	Le point de vue de la neuropsychologie	57
2.3.3	L'effet de distanciation appliqué au réel dans le conte.....	59
2.4	Conclusion.....	61
Chapitre 3	– Conter la matière : processus de création.....	64
3.1	Une écriture du conte à caractère hybride.....	64
3.2	Une approche émancipatrice centrée sur la matière.....	66
3.3	Stratégies poétiques d'ouverture de la matière sur l'imaginaire	69
3.3.1.	Stratégies d'approche de la matière autour de l'acte d'écriture.....	70
3.3.2	La matière sous divers aspects.....	71
Éléments historiques, culturels ou de connaissance générale		71
Connaissances d'origine scientifique.....		72
Un vocabulaire relié à la matière		74
Les sens par lesquels on perçoit la matière		75
Citations à l'intérieur du conte.....		76
3.3.3	L'agencement du réel et du merveilleux.....	76
Une surabondance de réel qui appelle l'imaginaire		77
Le réel véhiculé par des récits mnémotechniques.....		78

Le conte étiologique.....	79
La figure de l’hyperbole.....	79
Métaphores et personnifications de la matière.....	80
Le réel « hors » du récit	81
3.3.4 La matière physique en laboratoire.....	82
3.4 Observations et intuitions.....	83
3.4.1 Mes intuitions quant au réel comme effet d’étrangeté dans le processus de création.....	84
3.4.2 Observations et questionnements à partir du laboratoire de création	86
3.5 Conclusion.....	88
Conclusion générale.....	90
Conter la matière.....	96
Bribes de terre.....	97
Variations autour des molécules H ₂ O.....	111
Particules minérales	122
Sciure de bois.....	140
Bibliographie.....	148
Annexes.....	154
Annexe 1 – Rapport du laboratoire et Images.....	154
Annexe 2 – Vidéo du laboratoire de création [DVD]	160
Annexe 3 – Images de la production de céramique <i>Bribes de terre</i> par Ariane Boudreault-Lambert	161

Remerciements

Merci à Luis Thenon, directeur de ce mémoire de recherche-crédation, et à Liviu Dospinescu, codirecteur, pour leurs lectures attentives, leurs commentaires, leurs connaissances et leur patience. Merci pour votre soutien, il m'a été précieux.

Merci à Ariane Boudreault-Lambert pour son aide lors de l'écriture des textes sur la matière terre et de l'élaboration du laboratoire de création. Merci également à Hugo Hepp pour son appui technique.

Merci à tous ceux qui m'ont amenée à étayer mes connaissances sur les matières, qui ont répondu à mes nombreuses questions et qui se sont prêtés au jeu de relire mes textes dans le but de rendre justice à la matière : Christiane Dupont, Claude Tremblay, Johannes Leitner, Jonathan Gagnon, Josée Brisson, Luca Camguilhem, Michel Bergeron, Mylaine Doré Rochefort, Sophie Laliberté, Stéphanie Larmagnat et Veronique Pardo.

Merci aussi à Justine Luczak Coutts pour son aide avec mes questions sur les traductions.

Merci à Anne Peyrouse pour son amitié, pour son regard sensible sur mes écrits et pour avoir semé en moi, il y a des années de cela, cette idée téméraire et ambitieuse d'écrire un mémoire.

Merci à ma famille pour son soutien, même de loin ; à ma mère, que j'aime, pour sa passion d'écrire et à mon père, que j'aime, pour m'avoir transmis sa curiosité intarissable du monde des sciences et pour avoir cultivé en moi depuis toute jeune le plaisir immense de me faire conter.

Merci à mes amis et colocataires d'être là. Vous êtes précieux.

Merci à tous ceux qui m'ont aidée, de proche et de loin, et que j'ai oublié de nommer ici.

Merci aussi à ces penseurs, à ces chercheurs qui ont été avant moi,
et dont je transportais les livres et les articles d'une ville ou d'un pays à l'autre,
portée par cet espoir, toujours renouvelé,
d'avoir le temps de tout lire.

Introduction

Lorsqu'on évoque le conte, on se figure d'emblée des univers féériques dans lesquels évoluent des personnages merveilleux, certains réalistes, d'autres plus farfelus, avec des traits généralement simplifiés. La cohérence interne du récit doit se tenir, mais pour le reste, rien n'est trop fictif ni de l'ordre de l'infaisable. Le conte prend pourtant racine dans notre quotidien, tout en nous permettant de nous éloigner du concret, de l'immédiat, pour « fourni[r] [...] une vision plus profonde de cette réalité [...] Elle se met à l'éclairer en quelque sorte par derrière¹ ». Ainsi, le conte transporte des éléments du réel et nous donne à notre tour à percevoir le monde autrement.

C'est cette relation entre réel et imaginaire qui anime notre travail de recherche-création, autant d'un point de vue théorique que pratique. Nous nous penchons tout particulièrement sur les rapports que le conte entretient avec les éléments propres à la matière. Comment participent-ils à notre émancipation par l'imaginaire ? Nous considérons pour cela avant tout le conte occidental et contemporain, que nous observons dans sa transformation à travers le temps. En partant de l'hypothèse qu'il s'agit d'un genre propice à l'émancipation – hypothèse qui sera confortée dans l'état de la question –, nous nous appliquons à sonder en quoi des « connaissances “mesurables”² » peuvent mener à un apprentissage ainsi qu'à un déplacement du regard que l'on porte sur la matière. Finalement, deux concepts émergeront de cette étude, deux idées dont nous ne soupçonnions pas l'intérêt pour ce mémoire au début de notre recherche : « la suspension consentie de l'incrédulité » (Colridge, 1817) et « l'effet de distanciation » (Brecht, 1936). Ces deux concepts amènent à envisager le réel dans le merveilleux comme pouvant tenir un rôle « intrusif ». Ainsi, si on lui attribuait à l'intérieur du conte une place plus grande que celle qu'il y remplit généralement, cela nous éloignerait éventuellement de l'état réceptif dans lequel nous plonge la fiction. Mais cette *intrusion* du réel permet aussi, le cas échéant, de mieux le mettre en évidence et, par conséquent, de modifier notre perception de celui-ci.

¹ Michel Butor, « La balance des fées », dans *Répertoire I*, Paris, Les éditions de minuit (Collection Critique), 1960, p. 66.

² Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions ouvrières (Collection Enfance heureuse), 1977, p. 252.

Le volet création prend pour sa part la forme d'un recueil ainsi que d'un laboratoire de création. Le recueil se décline en quatre sections, une par matière : le bois, l'eau, la terre et la roche. Le laboratoire propose un espace où l'on peut rencontrer la matière physique (par des objets) en même temps que l'imaginaire du récit (au moyen d'une trame sonore). Le défi du volet création consiste à développer diverses façons de concilier merveilleux et réel dans une œuvre qui souhaite toucher le lecteur en l'informant, en le faisant réfléchir au-delà du texte tout en lui donnant la possibilité d'être emporté par l'univers imaginaire. Notre objectif réside dans l'exploration d'une écriture du conte où l'on intègre la matière tangible, où on lui attribue une place qui ne lui est habituellement pas attribuée dans ce genre, dans l'idée de révéler la poésie du réel à travers le texte. Grâce aux contrastes du réel et du merveilleux, il s'agit de mettre en relief la matière tout en lui assurant une certaine liberté (la liberté de se réinventer), une liberté qui pourra être partagée par le lecteur, celui-ci étant éventuellement appelé à redécouvrir des *choses* qui se trouvent parfois depuis si longtemps dans son quotidien qu'il ait pu cesser de les voir ou de les questionner.

Au fil de ce projet, ce sont nos interrogations face au monde et aux différentes substances qui se précisent. En amont de ce travail de recherche-crédation s'est inscrit le désir de comprendre la composition des objets qui nous entourent, d'en apprendre davantage sur l'exploitation des matières premières et de transmettre ce savoir, un désir qui s'est concrétisé à travers des études en journalisme. Ce type d'approche a donné comme résultat une surabondance de renseignements ainsi que le sentiment (trompeur) de communiquer des *vérités objectives*. C'est pourquoi nous nous tournons dans cette recherche-crédation vers le conte qui, bien qu'on puisse en sortir transformé, a l'avantage de donner lieu à des récits auxquels on n'est pas appelé à croire de la même manière qu'à un article de journal, mais qui véhiculent tout de même des informations. André Bleikasten précise qu'au « jeu de la fiction, il n'y a que des victimes complices³ ». Quand on ne joue pas sur les tableaux de la *vérité* à toute épreuve, il semblerait qu'on gagne, en effet, en sincérité. Cela nous a amenée à observer l'intégration d'éléments du réel dans une écriture du merveilleux et à considérer, dans le volet théorique de ce mémoire, de quelles façons cette relation saurait engendrer un rayonnement de connaissances et une meilleure

³ André Bleikasten, « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », dans *Revue française d'études américaines*, n° 31 (février 1987), p. 7.

compréhension du monde tangible. Le conte nous apparaît comme un terrain propice à ce que notre appréhension de la matière et de nous-mêmes réussisse à croître et à circuler en traversant les générations, tout en nous laissant nous y abandonner grâce à sa dimension merveilleuse. Celle-ci nous entraîne dans des univers si dissemblables au nôtre, ce qui donne alors la possibilité à celui qui reçoit le récit de rencontrer le monde autrement, c'est-à-dire de mener une réflexion élargie face à ses propres questionnements.

Citons brièvement Georges Perec, qui met l'accent sur l'importance d'« interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués [...] [I]l semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie⁴. » Pour Perec, il s'agit de fouiller « l'infra-ordinaire⁵ », les petites choses qu'on cesse de voir, à force de les voir. Son propos s'articule autour d'une critique envers les journaux, mais on peut tout aussi bien appliquer cette réflexion à l'intérieur de textes de fiction. Perec insiste sur la nécessité de trouver des façons de faire émerger cet *habituel* :

Ce qu'il s'agit d'interroger, c'est la brique, le béton, le verre, nos manières de table, nos ustensiles, nos outils, nos emplois du temps, nos rythmes. Interroger ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner [...]

Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.

Questionnez vos petites cuillers⁶.

Nous sommes entourés de choses que nous ne remarquons plus, comme si le monde disparaissait lorsque nous ne prenons pas soin de l'observer sous différentes facettes. Il s'agit de trouver des moyens de nous le réapproprier, par de nouvelles connaissances et en proposant l'alternative d'un regard renouvelé.

⁴ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XX^e siècle), 1989, p. 11.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

Problématique de la recherche-création

Nous étudions dans ce mémoire le réel et le merveilleux dans le conte afin d'en observer la portée émancipatrice. En ce sens, nous établissons d'abord dans la section théorique de ce travail en quoi le conte peut être, en soi, un genre émancipateur. Une fois que nous avons déterminé selon quelles modalités s'effectue cette émancipation, il s'agit de découvrir les manières dont le réel peut notamment y jouer un rôle. Nous nous interrogeons finalement sur les incidences du réel sur la *suspension consentie de l'incrédulité* ainsi que sur l'impact de *l'effet de distanciation* si on applique ce procédé au réel à l'intérieur du conte. Le volet création permet d'expérimenter plusieurs façons dont imaginaire et réel s'agencent dans le récit merveilleux, par différentes stratégies d'écriture et en observant leurs effets.

- ***Questions de recherche***

Notre question principale de recherche s'énonce ainsi : de quelles manières le conte peut-il mener vers une émancipation par le réel dans l'univers imaginaire ? Cette question peut se traduire plus précisément par ces termes : en quoi les « références réelles⁷ » intégrées à l'univers merveilleux du conte contribuent-elles à modifier notre perception de la matière ?

Nos interrogations secondaires se posent à partir de la question principale et rendent ainsi compte de plusieurs aspects de notre problématique :

- Comment le mélange réel/ imaginaire participe-t-il à informer ainsi qu'à déplacer le regard que l'on porte sur le réel ?

Cette première sous-question relève le potentiel émancipateur de la matière dans le conte. Elle permet de constater en quoi le fait d'intégrer des références au réel dans un récit merveilleux peut apporter un apprentissage et un changement de perspective à celui qui reçoit le texte.

- Comment les éléments du réel dans le conte mènent-ils à une rupture de *la*

⁷ John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de minuit (Le sens commun), 1992 [1982], p. 116.

suspension consentie de l'incrédulité ?

Cette deuxième sous-question suggère un doute : celui de voir l'univers du conte vaciller face à trop de références au réel. En nous interrogeant sur le rôle de la suspension consentie de l'incrédulité, nous sondons encore le mélange entre réel et imaginaire, en réfléchissant aux extrémités vers lesquelles il peut conduire.

– En quoi pouvons-nous appliquer *l'effet de distanciation* à l'émancipation par le réel dans l'univers merveilleux du conte ?

Enfin, cette sous-question se rapporte à l'aspect « étrange » qui ressort lorsqu'on lie des informations concrètes à un monde aussi « magique » que celui du conte.

– Le volet création accompagne la théorie en portant, lui également, des interrogations concernant la dualité entre réel et imaginaire, d'une perspective pratique cette fois-ci : par quelles stratégies peut-on intégrer dans le conte des éléments reliés à la matière ? Et puis quels peuvent être les effets de la rencontre entre le merveilleux du texte et la matière physique ? Cette dernière question se réfère à notre laboratoire, dans lequel nous observons les rapports entre l'imaginaire du récit et le monde tangible.

Les sous-questions soulevées dans le volet création permettent d'appliquer nos réflexions à la création, de constater comment, concrètement, nous pouvons écrire la matière dans une narration du merveilleux. L'exploration de ce mélange à travers une expérience personnelle vient nourrir à son tour l'étude théorique de ce mémoire. Toutes les questions secondaires décrites ci-dessus forment ainsi un corps, un ensemble qui sert à développer la problématique en liant la recherche à la création.

- ***Objectifs de recherche***

L'objectif général de la recherche-crédation consiste à examiner l'incidence du réel dans l'imaginaire du conte ainsi qu'à développer une écriture où le réel s'agence avec le merveilleux, sans toutefois éloigner le conte de son essence. Nous nous appliquons à trouver en quoi ce genre peut être émancipateur pour celui qui le reçoit, si on y intègre des éléments informatifs ainsi que déplaçant le regard que l'on porte sur la matière.

Nos buts secondaires se voient ainsi eux aussi abordés à travers nos trois volets :

– La première question établit les prémices de ce travail, à savoir déterminer de quelles façons le réel se situe d’ores et déjà dans le conte, pour ensuite analyser la dynamique qu’il entretient avec le merveilleux.

– Afin de découvrir de quelles manières le réel peut « nuire » au conte (en faisant obstacle à ses fonctions) ou bien y jouer un rôle émancipateur, nous confrontons la *suspension consentie de l’incrédulité à l’effet de distanciation* de Bertolt Brecht. Nous souhaitons observer les effets du réel sur la suspension consentie de l’incrédulité ainsi que sur l’effet de distanciation si on applique cette technique à notre étude, et aussi en quoi les deux concepts peuvent être compatibles pour émanciper par le réel dans un récit merveilleux.

– Enfin, dans le volet création de ce mémoire (qui inclut le recueil et le laboratoire de création), nous expérimentons à divers degrés le mélange entre réel et merveilleux et tentons différentes stratégies d’intégration de la matière. Ceci aide à répondre à notre objectif de création, qui consiste à développer une écriture de la matière par le conte, une écriture qui informe tout en permettant l’émergence d’univers merveilleux, ouvrant ainsi des voies de communication entre imaginaire et réel. Le laboratoire met quant à lui en exergue ces voies-là en proposant un espace où le texte rencontre la matière tangible, présente physiquement.

- ***La matière comme concept clef***

L’acceptation générale du terme *matière* renvoie à la substance dont un corps ou un objet est constitué, ses propriétés intrinsèques variant d’une matière à l’autre. Cette définition plutôt vague se rapproche de la vision de Descartes, qui oppose « la matière » à « l’esprit »⁸. Dans le domaine de la physique, la conception de la matière a évolué avec nos connaissances scientifiques : « L’étude des changements d’état, des transformations mutuelles entre phases solides, liquides et gazeuses d’un même corps selon la pression et la température, achèvera de désolidariser l’idée de matière de celle de “corps” possédant

⁸ Ferdinand Alquié, « DESCARTES RENÉ », dans Encyclopædia Universalis, www.universalis-edu.com, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/rene-descartes/> [Texte consulté le 1^{er} février 2018].

consistance et étendue propre⁹. » Notre compréhension de l'atome a ensuite donné lieu à une « conception atomistique¹⁰ » de la matière. « [C]'est par leur permanence que se trouvera garantie la stabilité implicitement demandée à l'idée de matière¹¹. » Les découvertes des propriétés de la lumière ainsi que de la mécanique quantique ont encore modulé la définition que nous nous en faisons¹².

De manière très générale, la matière est considérée comme étant la « substance matérielle qui constitue l'univers observable et qui, avec l'énergie, forme la base de tout phénomène objectif¹³ ». Ce terme désigne un ensemble qui partage les mêmes propriétés, que ce soit du point de vue de la physique ou bien dans le langage courant, par exemple lorsque nous parlons de matériaux (puisque « la matière reste la matrice commune où s'engendrent les multiples et divers objets du monde¹⁴ »). C'est la perspective de l'observateur qui détermine ce que nous entendons par *matière*.

La matière aura pour nous la signification qu'elle détient dans le langage courant. Les objets du quotidien ont été à la base de nos réflexions, plus précisément les *matières premières*. Ce sont donc elles auxquelles nous nous référons dans ce travail : le bois, l'eau, la terre et la roche sont des matières que nous rencontrons tous les jours – nous les touchons, les sentons, les sculptons ou bien les transformons en objets. Nous employons des appellations très générales qui sont utilisées comme des génériques dans la vie de tous les jours, à moins que l'on détienne un savoir précis (en chimie, en menuiserie, en géologie, en anthropologie, en joaillerie, etc.), alors on ne parlera plus par exemple de « bois », mais d'une essence en particulier. Nous choisissons de faire appel à ces quatre matières puisqu'il s'agit de substances que l'on conçoit souvent de manière « générale » dans le quotidien, et qui constituent pourtant une grande partie de notre univers sensible.

En souhaitant intégrer des références au réel dans le conte, nous nous donnons

⁹ Jean-Marc Lévy-Leblond, « Matière. Physique », dans Dominique Lecourt [dir.], *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2003, p. 619-620.

¹⁰ *Ibid.*, p. 620.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 619-623.

¹³ Ma traduction : « material substance that constitutes the observable universe and, together with energy, forms the basis of all objective phenomena », ENCYCLOPÆDIA Britannica, « Matter », dans *Britannica Academic* [en ligne]. <https://academic-eb-com.acces.bibl.ulaval.ca/levels/collegiate/article/matter/51438> [Site consulté le 20 avril 2018].

¹⁴ Jean-Marc Lévy-Leblond, « Matière. Physique », *loc. cit.*, p. 619.

comme défi d'introduire la matière, qui est physique et qu'on rencontre dans le monde réel, dans le discours littéraire, qui ne l'est pas. Tzvetan Todorov signale que « [l]es mots ne sont pas des étiquettes collées à des choses qui existent en tant que telles indépendamment d'eux¹⁵ ». D'un côté se situe l'objet et, de l'autre, l'idée que l'on se fait de l'objet. Celle-ci résulterait d'ailleurs d'une construction sociale¹⁶, suggère Ian Hacking. Nous verrons plus précisément dans le chapitre 1, « État de la question », le caractère subjectif du réel. Notons pour l'instant que cette image que nous avons de l'objet permet de nous le figurer rapidement, comme l'explique la « théorie du prototype » d'Eleanor Rosch (1973). Ceci est très utile dans la communication puisque l'image nous aide à nous repérer dans le discours sans avoir à décrire l'objet en détail, mais elle donne aussi lieu à des conceptions quelquefois réduites des objets qui nous entourent. Une matière, bien que contenant un même ensemble de propriétés, n'est pas considérée en fonction de celles-ci lorsque nous nous référons à elle. Elle partage plutôt des qualités avec l'image que nous nous en faisons, avec le « prototype ». Quand nous intégrons la matière dans le récit, nous utilisons donc forcément une image qui correspond plus ou moins à la matière réelle. Une fois que cette image se trouve dans le texte, nous pouvons enfin l'associer à d'autres caractéristiques, afin d'élargir notre vision, ou à ses propriétés inhérentes, pour approfondir nos connaissances à son sujet.

- ***Méthode***

Le travail de mémoire s'est construit en quatre étapes : d'abord, il s'agissait de développer une compréhension de la matière pour ensuite exprimer celle-ci à l'intérieur de mondes merveilleux dans le volet création. Le recueil qui en est né a aussi donné lieu à un laboratoire de création proposant une rencontre entre la matière tangible et le conte. Parallèlement à ceci s'est articulée la réflexion théorique, alimentée par l'écriture et qui a à son tour servi d'inspiration aux récits.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil (Points), 1976 [1970], p. 183.

¹⁶ Ian Hacking, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, traduit de l'anglais par Baudouin Jurdant, Paris, La Découverte (Poche), 2008 [2001], p. 13-56.

Il était donc, dans un premier temps, question d'affiner et de consolider nos connaissances sur le bois, la terre, l'eau et la roche. Pour apprivoiser la matière sous différents angles, un cours général en biologie, en chimie et en physique, et des recherches sur la fabrication d'objets ainsi que sur leurs enjeux environnementaux et sociaux nous ont aidée à apporter les informations nécessaires et préalables à l'écriture des textes. Des films documentaires, des livres techniques et des entrevues avec des professionnels ont constitué une base de données dans laquelle puiser lors de la création. Chaque section du recueil porte sur une matière distincte et a été précédée d'une telle recherche.

Certains des récits ont été rédigés dans des lieux où l'on peut rencontrer la matière ou bien où elle se fait transformer. Il s'agissait d'écrire près de la matière, de ses sons, de ses odeurs et en se servant du vocabulaire qu'on lui associe pour rendre compte de ses différentes facettes. Il était également question de s'éloigner suffisamment du désir d'instruire afin de permettre l'émergence d'univers merveilleux. De cette manière, les textes du volet création forment un espace pour donner une voix aux objets. Les récits ont finalement été relus par des spécialistes de la matière (des personnes œuvrant dans le domaine de l'arboriculture, de la biologie, de la chimie, de l'histoire, de l'anthropologie, de la géoscience, de l'astrophysique, de la construction écologique, de la mine, de la céramique, de la joaillerie et de la dorure) pour réduire le risque d'erreurs dans les contes.

Le laboratoire de création a été réalisé avec l'aide d'une céramiste, Ariane Boudreault-Lambert. Il s'agissait pour l'élaboration de ce laboratoire de mettre en place des *stations* où les participants pouvaient observer et manipuler le sable et l'argile.

Par la suite, une collection de céramique au nom de *Bribes de terre* a été développée avec Ariane Boudreault-Lambert, qui a sérigraphié des extraits de textes du volet *Bribes de terre* du recueil sur des objets utilitaires (des tasses, des assiettes et des bols). La conception de cette collection dépasse toutefois le cadre de ce mémoire et est mentionnée ici uniquement à titre indicatif.

Dans « L'émancipation par le conte : voies de l'imaginaire et enjeux du réel », nous utilisons le pronom *nous* lorsque nous parlons de la recherche théorique, et le *je* quand nous nous replongeons dans le processus de création dans le chapitre 3. Nous nous référons pour cela à la thèse de doctorat « Les corps extraterrestres (roman) » ; suivi de Le jeu réaliste

magique de la fiction : le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et de Une thèse “100 modèles” : méthode et recherche-création (petit essai)¹⁷ » de Pierre-Luc Landry, dans laquelle il s’exprime d’abord à la première personne du pluriel dans son étude théorique, et puis au *je* dans son essai, qu’il « aborde[...] à partir de [s]a propre expérience, de [s]es motivations idiosyncrasiques et de [s]a compréhension de la recherche-création en études litt raires¹⁸ ». De cette même manière, nous utilisons le *je* lorsque nous reconnectons aux méthodes d’écriture, puisqu’il donne lieu à un rapprochement plus étroit avec celles-ci, là où le *nous* sera tout à fait adapté aux réflexions de la partie théorique par la distance qu’il instaure avec le sujet de recherche.

Articulation du mémoire

Les deux volets du mémoire (la théorie et la création) se sont alimentés l’un l’autre, d’un côté parce que l’écriture de textes mélangeant le réel et l’imaginaire a permis d’en observer les effets et d’en apercevoir les défis. Le laboratoire a aussi exposé ces liens lorsque la matière se trouvait physiquement présente. De l’autre côté, l’étude théorique a suscité une exploration approfondie de la relation entre réel et merveilleux, ce qui a à son tour inspiré la conception du recueil. Il s’agit donc de deux sections parallèles, complémentaires, puisque la recherche, sans son application par la création, aurait subi les lacunes d’une réflexion dans laquelle on n’expérimente pas les idées qu’on avance. Le volet création a en effet été essentiel afin de répondre au désir de développer une écriture de la matière par le conte. Il aurait toutefois été tout à fait insuffisant lui aussi sans la recherche, la théorie ayant permis d’explorer et d’appréhender plus en profondeur les enjeux qui en découlent.

¹⁷ Pierre-Luc Landry, « Les corps extraterrestres (roman) ; suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction : le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale ( tude) et de Une thèse “100 modèles” : méthode et recherche-création (petit essai) », thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2013, 422 f.

¹⁸ *Ibid.*, p. 361.

- ***Le volet théorique***

Le volet théorique de ce mémoire s'articule en trois chapitres. Nous établirons d'abord dans le chapitre 1, « État de la question », en quoi le conte peut être émancipateur en nous basant sur des études du côté de la psychanalyse ainsi que sur des recherches portant sur le mythe et sur les fonctions du conte. Nous observerons pour cela les liens que ce type de récit tisse avec le réel et comment ces liens évoluent au fil de l'histoire.

Dans le chapitre 2, « Les rôles du réel et de l'imaginaire dans l'émancipation par le conte », nous analyserons plus en profondeur certaines caractéristiques de ce dernier : ses fins optimistes, ses contrastes entre réel et merveilleux et sa dimension fictive. Nous convoquerons pour cela la *suspension consentie de l'incrédulité* et *l'effet de distanciation* afin de mettre à jour le potentiel émancipateur du réel dans le conte.

Dans le chapitre 3, « Conter la matière : processus de création », nous tracerons un dialogue entre les deux parties du mémoire (la création et la théorie) en décrivant les stratégies d'intégration de la matière dans le recueil ainsi que nos intuitions générales, en amont *de*, en aval *de* et parallèlement à l'acte de création.

- ***Le volet création***

Le volet création est composé d'un recueil de contes et d'un laboratoire. Le recueil explore l'intégration de quatre matières : le bois, la terre, l'or et l'eau. Les sections s'intitulent ainsi *Bribes de terre*, *Variations autour des molécules H₂O*, *Particules minérales* et *Sciure de bois*.

Plusieurs techniques d'écriture ont servi de moteur aux textes : la figure de l'hyperbole ; la personnification des matières ; l'inclusion de sens qui leurs sont reliés, d'un certain vocabulaire qui leur est propre, d'informations scientifiques, historiques, culturelles ou de connaissance générale, ainsi que de citations de véritables personnes travaillant en lien avec ces matières. Certaines fois, des renseignements sont placés en notes de bas de page. Comme ce recueil consiste avant tout en une exploration, la méthode change selon le récit, en fonction des besoins de l'histoire et de ses personnages. Le réel et le merveilleux

s'agent à travers des contes-nouvelles, des contes étiologiques, mnémotechniques, poétiques, et ce, sous des formes aussi bien courtes que longues.

Enfin, dans le laboratoire de création, nous avons proposé aux participants de prendre contact avec la matière en même temps qu'ils entendaient des textes écrits pour la section *Bribes de terre*. Les récits ont été diffusés par des haut-parleurs dans un espace où on pouvait observer et manipuler l'argile et le sable. Nous aborderons les réflexions qui ont accompagné le volet création plus précisément dans le troisième chapitre de la partie théorique.

L'émancipation par le conte : voies de l'imaginaire et enjeux du réel

Chapitre 1 – État de la question

« [D]es mondes s’inventent qui paraissent autres et ailleurs, mais en même temps quelque chose de ce monde-ci s’ouvre et se révèle¹⁹. »

Pour étudier la portée émancipatrice du conte par le mélange réel/ imaginaire, il s’agira tout d’abord d’observer ses caractéristiques et ses fonctions, de circonscrire le terme *réel* et d’examiner la dichotomie réel/ imaginaire. Nous établirons ensuite les différents liens que ce genre entretient avec le réel (ou plutôt ceux qu’on lui attribue) en nous servant d’études sur le conte dans le temps. Nous clarifierons aussi le choix du terme *émancipation*, en quoi celle-ci peut passer par l’enseignement tout en suscitant une certaine forme de pensée autonome. Cela permettra, dans le chapitre suivant, d’aborder plus en profondeur le potentiel émancipateur du réel dans le récit merveilleux et de finalement voir, à la lumière de cela, comment la matière s’intègre dans les écrits du volet création du mémoire.

Établissons à présent les prémisses de ce travail de recherche en expliquant en quoi le conte peut être – et a été – considéré comme un genre propice à une émancipation personnelle (s’il ne se trouve pas, lorsqu’il est institutionnalisé, plus près de certaines normes sociales que du côté libérateur) et peut également être aperçu comme un vecteur non seulement de sagesse, mais aussi de divers éléments du réel.

1.1 L’émancipation

Nous choisissons dans ce mémoire d’utiliser le mot *émancipation* plutôt qu’*apprentissage*, car l’émancipation renvoie à un changement plus large que celui qu’apporterait un simple enseignement. Historiquement et dans le vocabulaire juridique, *émancipation* signifie l’« affranchissement de la tutelle paternelle²⁰ ». Il émane de ce terme

¹⁹ Citation de Pierre Péju, dans Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l’univers des contes*, Québec, Presses de l’Université du Québec, 2011, p. 3.

²⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Émancipation », dans *Portail lexical* [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/émancipation> [Site consulté le 15 janvier 2017].

l'idée de liberté, de pensée autonome. On s'affranchit et on s'émancipe *de* quelque chose ou *de* quelqu'un. On apprend tout en pensant *par* et *pour soi-même*. Apprentissage et émancipation sont souvent liés, mais lorsqu'on apprend, on assimile, alors que l'émancipation porte vers une libération. Les deux ne sont pas contradictoires : bien au contraire, ils mènent l'un vers l'autre parfois, puisque dans bien des cas, on s'émancipe en apprenant, en acceptant de s'ouvrir à un horizon de connaissances nouveau. On s'affranchit de préjugés et de vieilles pensées, à l'aide d'une réflexion qui ne nous est pas imposée, mais que l'on construit. Il y a l'idée d'une transmission de connaissances, mais également celle d'une possibilité de s'élever face à des pensées préconçues.

Nous utilisons le terme *émancipation* puisque nous nous intéressons au potentiel subversif du conte. Dans la partie création, nous avons intégré des éléments du réel dans l'univers imaginaire du conte, éléments qui nous permettent d'apprendre et que nous souhaitons éclatés, c'est-à-dire qui s'éloignent des enseignements stériles ou figés. Nous espérons, grâce à cette dimension merveilleuse, provoquer un déplacement dans le regard que l'on porte sur la matière.

1.2 Le conte

Chaque type d'œuvre prédispose son lecteur (ou son public) et établit pour ainsi dire un pacte de lecture, voire de spectacle (étant donné que se trouve là la dimension originelle du conte) avec lui. Ce pacte dépend de la convention du genre et il détermine un certain *horizon d'attente* (Jauss, 1978)²¹ vis-à-vis d'une création. La convention se construit selon notre culture et nos connaissances, et aussi à partir d'éléments textuels ou paratextuels. Dans le cas du conte, et puisqu'il s'agit d'un genre oral, cette convention varie entre autres selon le public, le lieu de contage et l'époque. Il nous semble néanmoins nécessaire de dégager certaines caractéristiques et fonctions propres au conte afin de mieux saisir ensuite la dynamique qu'il entretient avec l'imaginaire et le réel.

²¹ Concept repris et introduit en littérature par Jauss. Cela repose sur l'idée que le lecteur n'est pas passif par rapport à un texte, qu'il aborde le texte en anticipant, avec des attentes de vis à vis de l'œuvre qui orientent sa lecture.

1.2.1 Traits généraux du genre

Issu du folklore au même titre que la légende, le mythe et la fable, le conte appartient à la littérature orale. Concrètement, il se retrouve également par écrit ou encore au cinéma. Ce qui le démarque – et cela, même si les récits ont été retranscrits ou adaptés pour un autre média –, c'est qu'il se prête souvent à l'oralité. On remarque habituellement ce lien à l'oralité par le langage que le conteur utilise.

On dit que le conte sous sa forme la plus *complète* est une rencontre entre un conteur et un spectateur, un échange donc, une représentation en direct, qui permet d'expérimenter cet art tel qu'il était à ses débuts, avant le livre ou la télévision. Lors d'une soirée de contes, on s'attend à ce qu'un conteur s'adresse en temps réel à un public. Ainsi, le texte et les jeux de mots partagent la scène avec les gestes, les mimiques et les silences de l'artiste : celui-ci interagit généralement avec le public (le 4^e mur tombe). Il s'agit là du caractère vivant du conte.

Le spectateur présupera probablement que le conteur sera porteur d'un ou de plusieurs récits, en prose, au passé et à la troisième personne du singulier, et qu'il jouera certaines fois avec le *je* en périphérie du texte, ce qui lui donnera « la possibilité de situer sa propre personne parlante (ou transcrivante) par rapport au déroulement narratif²² ». Il se peut en effet que le conteur introduise d'un *je* son récit au *il/ elle*. Il emploie alors une voix plus personnelle par laquelle il amène le récit principal (« Il y avait, dans le temps que je vous conte [...]»²³). Il se peut aussi qu'il utilise le *je* tout le long de la narration s'il transmet une histoire de laquelle il affirme avoir témoigné lui-même.

Étant donné qu'ils font partie des récits traditionnels de la culture populaire, les contes existent souvent en plusieurs versions à travers le monde. Les adaptations du récit varient selon le lieu et l'époque, puisqu'il exprime les besoins de la société de la période à laquelle il a été engendré. « *Dans tous les pays, le conte populaire reflète l'organisation sociale avec sa hiérarchie, ses classes, et révèle plus ou moins nettement l'attitude et les*

²² Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, 2^e édition, Bruxelles, Casterman (E3), 1983, p. 19.

²³ Mike Burns, « Diedre et le clan Uisneach », dans *Sur le chemin des contes*, Montréal, Planète rebelle (Paroles), 2006, p. 47.

sentiments des petits vis-à-vis des classes considérées comme supérieures [l'italique appartient à l'auteur]²⁴. » Le conte met en lumière des détails sur la vie des habitants, sur leurs habitudes et leurs problèmes ainsi que sur l'organisation sociale en place. Considéré comme un moyen de porter le « “savoir du peuple” [, il est] à la fois création anonyme, en ce qu'il est issu de la mémoire collective, et création individuelle²⁵ ». Il s'agit d'une création individuelle qui puise dans la mémoire collective, une sorte de co-crédation.

Une autre caractéristique inhérente au conte est son effet grossissant. Les contrastes (entre « gentils » et « méchants », par exemple) rendent visibles certains éléments, les mettent en lumière. Les injustices ressortent ainsi de manière flagrante, ce qui nous permet de nous indigner facilement contre la terrible belle-mère et de faire aisément la différence entre les « bons » et les « vilains », et donc entre ce qui est bien ou mal de faire.

Souvent les personnages n'auront pas de prénom ; ce seront des « “personnages sans épaisseur” [,] [...] des ombres dont la seule nécessité est d'être les moteurs, relativement passifs d'ailleurs, d'une série d'événements qui se déroulent dans la durée²⁶ ». Ceci est utile étant donné que les récits sont plutôt courts. Ce genre de personnages aux rôles archétypaux nous permet d'imaginer un type de personne sans que l'on ait à nous le décrire longuement.

Le conte présente des mondes où tout se termine généralement bien. Il est en effet connu pour son dénouement heureux, où le « bon » gagne, où l'odieuse princesse n'épouse pas le beau prince, mais sera au contraire punie, et où ceux qui le méritent seront récompensés. La fin résonne avec un certain sentiment de justice.

Le conteur amène le spectateur dans un univers imaginaire, merveilleux la plupart du temps, c'est-à-dire que ce dernier sait d'emblée qu'il se trouve devant une œuvre de fiction, où arrivent des choses qui ne sont pas possibles dans notre monde (transformations, irruption de fées, présence du diable, de sorcières, d'animaux qui parlent, etc.). Le conte, à la différence du mythe – et bien qu'il partage certaines de ses caractéristiques –, est en effet

²⁴ Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Tome premier, Nouvelle édition, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, p. 44.

²⁵ Bernadette Bricout, « Conte », dans Albin Michel [dir.], *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 153.

²⁶ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, op. cit., p. 21-22.

une fiction donnée pour telle. Des formules comme *Il était une fois...* marquent le terrier de lapin dans lequel ces histoires merveilleuses nous emportent et à partir duquel les règles du réel se trouvent chamboulées : « Cric, crac, les enfants ! Parli, parlo, parlons ! Pour en savoir le court et le long, passez le crachoir à Jos Violon ! Sacatabi, sac-à-tabac, à la porte les ceuses qu'écouteront pas !...²⁷ » Par ces introductions et conclusions au récit, on sait directement qu'on se situe en terres de fiction et que les lois de notre monde ne s'y appliquent pas : ce sont des « acte[s] de fiction déclaré(e)²⁸ ». Le conteur joue avec notre système de croyances lorsqu'il dit tenir une histoire de son père, de son grand-père, etc.

L'irréalité des textes est aussi accentuée par le fait que le récit évolue dans un espace-temps incertain²⁹ (« Il y a déjà longtemps de cela; c'était du temps des voyageurs³⁰ », « [a]ux abords d'un village, dont j'ai oublié le nom, un nom de saint à coucher dehors³¹ », etc.). Ce rapport au réel est amusant, il porte à croire alors qu'on ne croit pas. Le spectateur se prête volontiers au jeu. Ce flou participe à l'univers merveilleux en nous permettant de décrocher de notre quotidien.

En ce qui concerne les soirées de conte, on se figure souvent qu'elles sont destinées aux enfants. Ce sont en effet majoritairement les enfants qui entrent en contact avec le conte, celui-ci étant communément associé à la littérature de jeunesse. Pourtant, le genre ne s'adresse pas uniquement à eux. L'adulte peut également bénéficier des histoires merveilleuses, il y a d'ailleurs des contes qui lui sont spécifiquement dédiés (on pense aux textes érotiques, mais il y a aussi des récits qui, sans être de nature sexuelle, sont enclins à toucher plutôt l'adulte que l'enfant, par leur niveau de langage ou par leur thématique).

En résumé, nous avons discuté dans cette section de plusieurs traits généraux du conte : son oralité, ses modes de diffusion et de transmission d'une génération à l'autre, son caractère vivant, ses personnages aux rôles archétypaux qui permettent de jouer avec les contrastes entre « bons » et « méchants », sa nature merveilleuse, ses finales optimistes

²⁷ Louis Fréchette, « Coq Pomerleau », dans Aurélien Boivin [dir.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, troisième édition, Anjou, Fides, 2001, p. 259.

²⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 127.

²⁹ Bernadette Bricout, « Conte », *loc. cit.*, p. 153.

³⁰ Alphonse Poitras, « Histoire de mon oncle », dans Aurélien Boivin [dir.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, troisième édition, Anjou, Fides, 2001, p. 39.

³¹ Jacques Ferron, *Contes*, Montréal, Présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], p. 93.

ainsi que les formules de début et de fin qui déterminent son espace-temps (incertain). Précisons ici que toutes ces caractéristiques portent sur des lignes très générales qui seront transgressées par le conteur, s'il le souhaite, et qui ne sont évidemment pas à prendre en compte dans le cas de textes mélangeant les genres. Il existe du reste des sous-catégories très diverses en forme et en style : le conte littéraire, religieux, érotique, réaliste, d'animaux, facétieux, énumératif et enfin, la forme la plus répandue, le conte merveilleux³², dont le conte de fées, bien que souvent il ne contienne des fées que dans le nom de sa catégorie. Tous ces types de récits se distinguent par leurs thèmes, par leurs fonctions et aussi par un certain type d'écriture propre à chaque genre (le conte littéraire comporte un langage plutôt littéraire, le conte érotique un vocabulaire parfois osé, etc.).

Nous avons affaire, dans cette recherche théorique ainsi que dans la partie création de ce mémoire, au conte au sens large, du conte réaliste au conte populaire, coquin, littéraire ou bien fantastique. Nous verrons dans le chapitre 3, « Conter la matière : processus de création », que les textes du recueil de ce travail de mémoire ne correspondent pas pour ainsi dire au conte tel qu'il est décrit ici. Ils s'en démarquent de diverses façons, notamment par le fait qu'il s'agit de contes littéraires, qui ne sont pour la majorité pas tirés de récits déjà existants et qui ne contiennent souvent pas de formules de début ni de fin. Ils se distinguent aussi certaines fois par une forme plutôt courte. Ils rejoignent toutefois le conte par la présence d'un univers merveilleux, par une intemporalité et un lieu indistinct, par des marques d'oralité dans la narration ainsi que par une voix où le *je* du conteur vient encadrer ou couper le récit à la troisième personne du singulier, ce qui lui permet de s'adresser certaines fois directement au lecteur.

1.2.2 Le propre du merveilleux

Quand on s'intéresse au conte, on évoque souvent sa dimension merveilleuse. « Opposée aux concepts de réalité et de normalité, l'idée de merveilleux [...] implique [...] l'intrusion de faits qui paraissent transgresser les lois empiriques régissant le monde des

³² Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, 2^e édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 1986 [1981], p. 13-14.

êtres³³. » Le merveilleux semble se définir avant tout par une immersion dans un univers régi par des « lois totalement différentes de ce qu'elles sont dans le nôtre³⁴ », indique Todorov. Le lecteur/ spectateur adapte alors son mode de réception. Pour Alejo Carpentier,

le merveilleux commence à l'être de façon évidente lorsqu'il surgit d'une altération inattendue de la réalité (le miracle), d'une révélation privilégiée de la réalité, d'une illumination inhabituelle ou qui favorise singulièrement les richesses inaperçues de la réalité, d'un élargissement des échelles et des catégories de la réalité, perçues avec une particulière intensité en vertu d'une exaltation de l'esprit qui le conduit à une manière d'"état limite". Pour commencer, la sensation du merveilleux présuppose une foi.³⁵

Lorsqu'on se trouve dans un récit merveilleux, on ne se demande pas si tout cela est vrai, ni même possible dans notre monde à nous. À l'encontre du fantastique, qui se distingue par un effet d'hésitation, le merveilleux nous emporte. Il ne nous mène pas à douter. Pour Todorov, le merveilleux est « le genre [qui prend le surnaturel] à la lettre³⁶ » ; nous ne sommes pas incrédules face au mystère.

Le *merveilleux* et le *fantastique* sont deux mots parfois employés en tant que synonymes. Dans *Critique du fantastique et de l'insolite*, Jacques Goimard décrit les méandres historiques de ces deux termes qui, pour diverses raisons, ont été utilisés l'un plutôt que l'autre selon l'époque et le lieu. En ancien français, explique-t-il, « *fantastique* [aurait] signifi[é] *imaginaire*³⁷ », avant d'être déprécié. Aujourd'hui, le fantastique se démarque par une intrusion du surnaturel dans le monde réel, mais surtout par un doute qui fait qu'on ne sait pas dans quel registre de croyance se placer. Todorov écrit qu'à la différence du fantastique, « [c]e n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements³⁸ ». Selon lui, la plupart des textes que l'on dit provenir du fantastique se rattachent à celui-ci uniquement l'instant de ce doute, puis glissent à certains moments ou bien vers le surnaturel, qui mène vers le

³³ Jean-Jacques Vincensini, « Merveilleux », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 481.

³⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 180.

³⁵ Alejo Carpentier, « Le réel merveilleux en Amérique », dans *Chroniques*, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand, Paris, Gallimard (Idées), 1983, p. 344-345.

³⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 174.

³⁷ Jacques Goimard, *Critique du fantastique et de l'insolite. Univers sans limites*, Paris, Pocket (Agora), 2003, p. 29.

³⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 59.

merveilleux, ou bien vers un dénouement plus rationnel, qui renvoie à l'étrange.

Lorsqu'elle aborde le conte, Jacqueline Held choisit pourtant d'utiliser le terme *fantastique* au lieu de *merveilleux*. Selon elle, la notion de merveilleux se serait « affadie, vidée peut-être de son contenu le plus réel, le plus dense. Qu'évoque de nos jours le “merveilleux” pour beaucoup, sinon une panoplie sclérosée de fées, de princes, de baguettes magiques et de souhaits vite satisfaits³⁹ ? ». Elle considère que « le fantastique serait l'irréel au sens esthétique de ce qui est seulement imaginable ; ce qui n'est pas visible aux yeux de tous, n'existe pas pour tous, mais qui est créé par l'imagination, la fantaisie d'un esprit⁴⁰ ». Elle dit poursuivre la pensée de Marcel Schneider, « moins sensible aux différences qu'aux affinités unissant le “fantastique” au “merveilleux”, au “féérique” ou à l'“étrange”⁴¹ ». Certains, comme Catherine Rondeau, choisissent de simplement « ignorer ce débat lexicologique⁴² » entre merveilleux et fantastique et d'employer l'un et l'autre tels des synonymes, puisque les frontières entre les genres ne sont pas toujours étanches.

D'après la définition qu'en a tracée Todorov, nous utilisons avant tout le terme de *conte merveilleux*, plutôt englobant et décrivant bien les univers des écrits du volet création, qui proposent des éléments qui répondent en effet à des « lois [...] différentes⁴³ » de celles de notre monde. Nous employons aussi le mot *imaginaire*, principalement lorsque nous distinguons entre *imaginaire* et *réel*, *imaginaire* décrivant de manière plus générale l'aspect fictionnel du conte.

1.2.3 Les fonctions culturelles du conte selon Fabre et Lacroix

Daniel Fabre et Jacques Lacroix listent six « fonctions culturelles du Texte oral⁴⁴ » : l'information, la mémoire historique, l'éducation, la morale, l'esthétique et le jeu. Dans un même récit, les fonctions se cumulent, elles ne sont pas indissociables les unes des autres. La fonction ludique et la fonction esthétique jouent par exemple un rôle essentiel dans le

³⁹ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 16.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 3.

⁴³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 180.

⁴⁴ Daniel Fabre et Jacques Lacroix, « Chapitre V. Texte et fonction » dans *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, Tome 1, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 100.

plaisir que l'on prend à la lecture ou à l'écoute d'un conte. Elles participent ainsi aux autres fonctions, puisqu'il serait difficile d'être par exemple éduqué ou informé par un texte qui ne présente ni l'une ni l'autre de ces fonctions. Dans le volet création, la fonction esthétique et la fonction de jeu n'ont pas pour autant été négligées. Elles sont selon nous primordiales afin d'apprécier une œuvre et par là même de se laisser informer par elle. Dans ce travail de mémoire, même si nous souhaitons surtout explorer la fonction informative du conte dans une approche émancipatrice, nous reviendrons aussi sur les fonctions d'éducation, de morale, de mémoire historique et également sur la fonction initiatrice (nous ajoutons aux fonctions de Fabre et de Lacroix cette fonction décrite par Mircea Eliade dans ses études sur le mythe). Elles nous aideront à observer le potentiel émancipateur du récit merveilleux avant de nous pencher sur sa fonction informative.

Selon Fabre et Lacroix, les fonctions d'information, de mémoire historique et d'éducation dans le conte se regroupent toutes les trois sous le concept didactique⁴⁵, qui semble prendre une grande place si l'on considère qu'il rassemble la moitié des fonctions nommées par les auteurs. Aux fonctions de Fabre et de Lacroix, Bernadette Bricout ajoute la fonction étiologique, une fonction que Fabre et Lacroix placent à l'intérieur de la mémoire historique (plus précisément dans la mémoire du temps mythique)⁴⁶. Les contes étiologiques sont une « catégorie de récits que les folkloristes ont appelés les “pourquoi” : pourquoi les chiens et les chats se disputent [...], pourquoi les ours n'ont pas de queue [...], pourquoi les colombes ne pondent que deux œufs⁴⁷ ». Marie-Louise Tenèze et Paul Delarue décrivent le conte étiologique comme un récit « dans [lequel] un événement antécédent unique est relaté comme étant la cause d'une manifestation durable – donc toujours constatable – dans la nature⁴⁸ », une cause inventée qui explique donc une conséquence réelle. Cette fonction, quoiqu'elle ne révèle pas réellement quoi que ce soit par des faits et qu'elle cherche plutôt des solutions et des causes imaginaires, met tout de même en évidence un phénomène naturel ou un trait distinct.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 106.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

⁴⁷ Bernadette Bricout, « Conte », *loc. cit.*, p. 156.

⁴⁸ Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Tome troisième, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, p. 7-8.

Nous constaterons que les fonctions du conte dépendent de l'époque à laquelle il a été écrit et de l'intention derrière celui-ci. Elles participeront à mettre en lumière en quoi il s'agit d'un genre potentiellement émancipateur et elles permettront également de circonscrire plus précisément notre domaine de recherche-crédation, c'est-à-dire de voir comment la fonction informative dans le conte peut mener vers une émancipation.

1.3 Le réel

Afin de bien cerner la fonction informative du conte, nous devons nous pencher sur l'incidence du réel dans le texte merveilleux, le réel étant une autre façon par laquelle nous essayons d'éclairer notre concept clef de *matière*. Quel est ce réel que nous invoquons et sous quelle forme se retrouve-t-il en littérature ? Nous pouvons ici distinguer *l'effet de réel*⁴⁹ de Roland Barthes, qui se rapporte à un effet à créer, à une illusion du réel en lien avec le sentiment de vraisemblance, de ce que l'on voit et de ce que l'on sent – en bref, le monde concret. Ces deux visions du réel ne s'excluent pas. Bien que le réel ne puisse pas toujours sembler vraisemblable ni le vraisemblable être de l'ordre du réel, ils coexistent, ils se chevauchent. Dans ce mémoire, étant donné que nous nous intéressons à l'émancipation par la fonction informative du conte et aussi parce qu'il s'agit d'un genre qui n'est pas généralement réaliste, nous utilisons le terme *réel* avant tout pour référer aux objets et aux données ayant un « référent vérifiable⁵⁰ », plutôt qu'à une impression de réel. Par notre volet création, nous souhaitons exprimer des *vérités* au sujet de la matière, c'est-à-dire des faits vérifiables. Ian Hacking rappelle toutefois que le *fait* « vient du latin *factum*, [...] dérivé du participe passé de *facere*, faire, ou fabriquer⁵¹ ». *Réel* est, quant à lui, issu du latin *realis*, dérivé de *res*, qui signifie « chose »⁵². Ainsi, en raison de son étymologie, c'est ce terme que nous choisissons afin d'évoquer ce qu'il y a selon nous de plus concret, de moins discutabile, à savoir la matière elle-même.

⁴⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11 (1968), p. 84-89.

⁵⁰ André Bleikasten, « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », *art. cit.*, p. 10.

⁵¹ Ian Hacking, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, *op. cit.*, p. 115.

⁵² Le Grand Robert – version numérique, « Réel, elle, els », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne]. <https://gr-bvdep-com.acces.bibl.ulaval.ca/robert.asp> [Site consulté le 1^{er} août 2018].

Hacking écrit par contre aussi que la *vérité* serait finalement « un ensemble de propositions tenues pour vraies⁵³ », donc ce sur quoi nous avons trouvé un consensus. Le vrai se transforme en faux dès que de nouvelles recherches mettent en doute le savoir de nos ancêtres (durant les dernières centaines d'années, notre savoir a été considérablement modifié à travers des domaines tels que la physique, la chimie, l'archéologie, etc., et nous continuons d'étayer et de modeler nos connaissances du monde d'année en année). Le *réel* représente donc une notion dont il faut user avec précaution. Held explique d'ailleurs que « [c]hacun de nous découpe dans le réel son propre univers⁵⁴ ». Selon la culture et le vécu de chacun, notre conception du réel peut être subjective.

Comme nous sondons l'émancipation à travers le réel dans un univers imaginaire, il semble important de voir qu'il est difficile d'informer par le réel quand tout paraît le décrédibiliser. Pour Hacking, certains scientifiques se considèrent comme « les vrais bastions de l'objectivité⁵⁵ » d'une science « qui prétend découvrir des vérités objectives sur le monde et ses habitants⁵⁶ ». C'est cette présumée neutralité qu'il met en doute, et il signale à ce propos que souvent, le discours de la science véhicule des *vérités* qui s'avèrent manipulées et par conséquent fausses, car elles sont dirigées selon les questions du chercheur⁵⁷. Le terme *objectif* serait « tellement prisé et usé par les *mass media* qu'on finit par soupçonner qu'il sert à couvrir, sous une neutralité feinte, leur propagande permanente en faveur du monde comme il est [...] À leurs yeux [...] est "objectif" ce qui décrit et montre les choses "comme elles sont", "le réel tel quel", sans parti pris subjectif (sans personne)⁵⁸ ». La subjectivité serait d'une sincérité plus grande que l'objectivité, car avec une subjectivité affirmée, nous rappelons que nous partons de nous et que nous ne portons pas la parole de tous, simplement la nôtre. Le conte permet selon nous cette subjectivité, par la voix du conteur. Celui-ci narre bien une histoire, mais s'il prétend qu'elle est vraie, c'est en toute complicité avec le lecteur/spectateur qui reconnaît, par la convention du conte, qu'il s'agit d'une fiction. Le fait que le conteur utilise parfois le *je* participe à cette subjectivité ; cela lui permet de souligner qu'il est l'auteur de son récit.

⁵³ Ian Hacking, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, op. cit., p. 247.

⁵⁴ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 21.

⁵⁵ Ian Hacking, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, op. cit., p. 134.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁵⁸ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck (50 Questions), 2009, p. 74-75.

C'est ainsi que nous concevons notre rapport au réel, le réel tangible d'une part et notre rapport à lui de l'autre. Le fait de garder à l'esprit que nos connaissances sont fragiles nous a permis de nous rappeler que nous ne détenons pas un savoir à toute épreuve, ce qui nous a menée, dans la partie création, à expérimenter avec des *pistes* de réflexion pour le lecteur et non avec un discours trop *didactique*.

1.4 Les croisements de l'imaginaire et du réel

Souvent l'on oppose le réel (qui relèverait du concret et qui pourrait donc être pris au sérieux et éventuellement servir à des fins didactiques) à l'imaginaire (qui inciterait à rêvasser dans la fiction). Réel et imaginaire sont alors considérés comme deux pôles ne pouvant se rejoindre, comme s'il existait une incompatibilité entre les deux. Dans « L'effet de réel », Barthes rappelle « la définition que Platon donne de l'artiste, qui est un faiseur au troisième degré, puisqu'il imite ce qui est déjà la simulation d'une essence⁵⁹ ». L'artiste imitateur, qui ne se trouve pas dans le réel, mais dans le simulacre, ne pourrait qu'effleurer le réel sans ne jamais y accéder. À partir de la Renaissance, on distingue l'historien, l'orateur et le poète : « on oppose l'historien, qui dit le vrai, l'orateur, qui dit le juste, et le poète, qui dit le possible au moyen de fictions⁶⁰ ». Le Siècle des Lumières creuse enfin le clivage entre sciences et lettres et participe ainsi à éloigner le réel de l'imaginaire. La connaissance et le jeu ne semblent plus conciliables. Et pourtant, Nicolas Grimaldi explique que déjà selon Platon, l'art devait servir l'éducation dans le monde réel. Étant donné les pouvoirs transformateurs de l'art en ce qui touche l'âme, il fallait que cet art, qui peut instruire ou bien pervertir, ait pour but des fins morales et politiques⁶¹.

Le conte a ainsi vécu au gré de l'appréciation que l'on avait de la fiction. Déjà au Moyen Âge, l'imaginaire du conte évoquait la suspicion : s'il permettait de s'amuser, il

⁵⁹ Roland Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 86.

⁶⁰ Richard Saint-Gelais, « Fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 289.

⁶¹ Nicolas Grimaldi, « Le Statut de l'Art chez Platon », dans *Revue des Études Grecques*, tome 93, fascicule 440-441 (Janvier-juin 1980), p. 31-37.

devait y avoir anguille sous roche⁶². Au XVIIIe siècle, la féerie est considérée comme un frein à l'éducation des enfants. Encore aujourd'hui, la pensée que le réel instruit et que l'imaginaire divertit se trouve en grande partie ancrée dans nos esprits. Nous observons d'un côté les adeptes de l'art pour l'art, qui sont pour l'autonomie de la littérature, et de l'autre ceux qui voient une possibilité de placer « l'art au service de la révolution⁶³ » et qui utilisent l'art comme un moyen de résistance et de transformation. Held met l'accent sur le fait que souvent dans l'enseignement, on favorise un certain type de littérature (didactique) plutôt qu'un autre, plus du côté de l'imaginaire. Elle cite à ce sujet Anthony Boucher, auteur de science-fiction, selon lequel « une des plus graves erreurs du XXe siècle était la séparation tracée entre la “littérature sérieuse” et celle dite “de divertissement”⁶⁴ ».

John R. Searle distingue plutôt entre « l'énonciation feinte » et « l'énonciation sérieuse ». Il explique qu'une énonciation sérieuse suit les règles de l'assertion, qu'il décrit ainsi :

1. La règle essentielle : l'auteur d'une assertion répond (*commits himself to*) de la vérité de la proposition exprimée.
2. Les règles préparatoires : le locuteur doit être en mesure de fournir des preuves ou des raisons à l'appui de la vérité de la proposition exprimée.
3. La vérité de la proposition exprimée ne doit paraître évidente ni au locuteur ni à l'auditeur dans le contexte de l'énonciation.
4. La règle de sincérité : le locuteur répond de (*commits himself to*) sa croyance dans la vérité de la proposition exprimée⁶⁵.

Searle explique que ces règles-là ne s'appliquent pas à la fiction, bien que la fiction réponde aux mêmes lois en ce qui a trait au langage. Dans la fiction, l'auteur « feint [...] de faire une assertion⁶⁶ » – feindre dans le sens de « joue[r] à faire ou à être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper⁶⁷ ». La différence entre les deux réside dans la « posture illocutoire⁶⁸ » de l'auteur vis-à-vis de son œuvre : « L'auteur établira avec le lecteur un

⁶² Jean-Jacques Vincensini, « Conte », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 145.

⁶³ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions alternatives, 2010, p. 25.

⁶⁴ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 249.

⁶⁵ John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, op. cit., p. 105.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

ensemble d'accords déterminant dans quelle proportion les conventions horizontales de la fiction rompent les connexions verticales du discours sérieux⁶⁹. » Selon le genre, on ajuste nos attentes, les conventions en vigueur nous révélant quel degré de confiance accorder au récit et donc quel horizon d'attente avoir face au texte. L'étiquette « récit historique » modifie par exemple notre mode de croyance face au récit en raison de la « rigueur méthodologique de la discipline historique⁷⁰ » qu'elle présuppose.

Dans le conte, des formules telles que le fameux *Il était une fois* indiquent directement que le genre est fictif. Il se situe ainsi clairement du côté de *l'énonciation feinte*, et plus précisément dans un espace-temps merveilleux. La convention qu'il établit avec son lecteur/ spectateur ne porte pas celui-ci à croire dur comme fer que le texte dit la vérité, et l'auteur n'a pas à « fournir des preuves⁷¹ » des éléments du réel qui se trouvent dans son récit. Il ne doit pas vérifier ses sources, il ne raconte pas le passé avec les mêmes exigences qu'un historien, et il n'intègre habituellement pas le discours de la science, ni les chiffres, ni les dates. Le conte est au contraire intemporel, sans lieu et en général entouré d'un certain flou.

La fiction propose un « “comme si...” ». Elle est une feinte et une fabrication. Elle définit, dans sa plus grande généralité, la capacité de l'esprit humain à inventer un univers qui n'est pas celui de la perception immédiate⁷² ». Gérard Genette explique que cela n'empêche pas « le “discours de fiction” [d'être] en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments hétéroclites empruntés pour la plupart à la réalité [où finalement] le tout [...] est plus fictif que chacune de ses parties⁷³ ». L'imaginaire, c'est l'inventé, l'irréel, l'insolite, donc ce qu'on ne retrouve pas tel quel dans le monde qu'on connaît. Mais afin que nous puissions reconnaître cet imaginaire-là, il doit savoir du moins nous rappeler quelque chose. Searle explique que « normalement, toutes les références qui sont faites dans une œuvre de fiction ne sont pas des actes feints de référence⁷⁴ ». Held écrit à ce propos qu'« un fantastique “pur” ne nous présenterait que de l'inconnu, donc n'aurait

⁶⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁷⁰ Éric Bédard, « Narration et historiographie. Le cas du XIX^e siècle canadien-français », dans *Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 3, n° 1 (2002), p. 10.

⁷¹ John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, *op. cit.*, p. 105.

⁷² Richard Saint-Gelais, « Fiction », *loc. cit.*, p. 289.

⁷³ Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 136-137.

⁷⁴ John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, *op. cit.*, p. 116.

aucun point de contact avec nous, nous resterait étranger⁷⁵ ». Nos mots se réfèrent à des objets, à des émotions et à des actions connus et ainsi reconnus par nous. Les écrits de fiction s'expriment donc avec leur part de réel, dans un langage que nous pouvons comprendre, afin qu'ils puissent résonner en nous.

D'un autre côté, Genette écrit que tout texte comporte aussi une part de fiction : « Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute "mise en intrigue" et de tout procédé romanesque⁷⁶. » André Bleikasten confirme ceci en expliquant que « l'histoire est nécessairement *historio-graphie* : elle s'écrit, et s'écrivant, s'agence comme discours, chargé d'intentions et destiné à produire certains effets⁷⁷ ». Le simple choix du sujet, du point de vue, d'un mot plutôt que d'un autre, rend déjà l'auteur historien complice de ses propres perspectives. En plus de combler les lacunes lorsque les données manquent, il y glisse, ne serait-ce que par l'ordre avec lequel il expose ses idées, ses sensibilités. Ainsi, le rappelle Bleikasten, « [t]out récit porte en lui une fiction, se transforme en fiction par la parole même qui l'engendre. Mais tout récit, fût-il un conte de fées, est également une fiction niée : le temps d'une écoute ou d'une lecture au moins, *il faut y croire*⁷⁸ ». Il compare l'historien à un « illusionniste masqué⁷⁹ », l'auteur de fiction à un « fabulateur déclaré⁸⁰ », le premier se donnant pour le porte-parole de la vérité pendant que le second annonce d'emblée les couleurs de sa fraude. Le roman de fiction semble alors parfois être plus authentique et plus proche du réel finalement qu'un roman non fictionnel⁸¹.

La question « le réel dans le conte peut-il émanciper ? » reçoit des réponses dans l'ombre de cette distinction entre réel et imaginaire. Le conte, bien qu'il s'agisse d'un genre merveilleux, est composé d'éléments du réel, le propre de la fiction n'étant pas que cela n'existe pas. C'est le fait que cela existe (ou non) qui est mis entre parenthèses. L'*horizon d'attente* que l'on a face à une œuvre modifie notre réception de celle-ci et nous permet d'établir si l'œuvre en question relève d'une *énonciation feinte* ou d'une *énonciation*

⁷⁵ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 23-24.

⁷⁶ Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 166.

⁷⁷ André Bleikasten, « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », art. cit., p. 9.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Id.*

sérieuse. Dans la partie création, nous avons pour cela gardé à l'esprit que même si le réel peut s'imbriquer dans l'imaginaire et qu'il a la capacité de véhiculer des informations sur le monde concret, nous estimons crucial d'éviter qu'il travestisse le genre. Afin de ne pas nuire au conte, il s'agissait d'intégrer des informations dans les récits tout en leur permettant de maintenir les traits d'une *énonciation feinte*.

1.5 Le conte et ses rapports au réel et à l'émancipation

Les liens que le conte tisse avec le réel ont été perçus sous différents angles tout au long de l'histoire. Les chercheurs ont interprété le genre selon leurs intérêts, tout en prenant en compte les intentions des conteurs ainsi que les besoins de la société au moment où il est apparu ou qu'il a été adapté en une nouvelle version par un conteur. Il a été observé du point de vue de la psychanalyse tel un genre reflétant les désirs de notre subconscient, agissant comme un guide à notre développement interne ou bien tel un éducateur nous rendant socialement conformes, que ce soit en nous réjouissant de ses capacités ou en décriant le rôle qu'il jouerait dans notre assimilation à une société jugée injuste. Certaines narrations auraient une fonction plutôt moralisante alors que d'autres se voient attribuer une mission subversive, libérant celui qui le reçoit au lieu de l'éduquer. On dit que « les contes populaires sont [...] imprégnés de la réalité qui fut celle de leur premier milieu de contage⁸² », qu'ils véhiculent le savoir et la tradition d'anciens temps, qu'ils le transportent et acquièrent aussi, à force de transformations, de nouveaux savoirs et des réalités propres à la communauté dans laquelle ils ont été pensés. On peut aussi sonder à travers eux des éléments culturels et historiques du passé. Si nous observons la fonction initiatique et par-delà les liens que le conte entretient avec le mythe, nous pouvons nous rendre compte qu'il véhicule en effet un passé mythique. Bien que ces connaissances sur le monde puissent nous apparaître fausses aujourd'hui, le conte communique des éléments qui faisaient partie de la croyance populaire au moment où le récit a vu le jour. Ceci nous mène vers la fonction informative du conte, selon laquelle celui-ci peut transmettre non seulement des

⁸² Michèle Simonsen, *Le conte populaire français, op. cit.*, p. 119

sagesses, mais aussi des renseignements sur nos connaissances générales et sur notre histoire.

1.5.1 L'importance de plusieurs courants de la psychanalyse dans les études sur l'émancipation par le conte

Dans l'étude du conte, l'approche psychanalytique a connu et connaît toujours un grand essor (on pense aussitôt à Bruno Bettelheim, à Carl Gustav Jung ou encore à Marie-Louise von Franz, qui a publié de nombreux ouvrages sur le conte dans lesquels elle applique les théories jungiennes). Le réel est mis de l'avant dans ces études dans la mesure où le conte crée des lieux où nos angoisses et nos désirs trouvent refuge.

Dans « La création littéraire et le rêve éveillé⁸³ », Sigmund Freud compare la création littéraire et poétique à un jeu que l'on prendrait au sérieux tout en sachant que ce n'est pas la réalité, un peu comme un enfant qui joue en s'érigeant des mondes imaginaires. En créant une œuvre littéraire, on réaliserait nos fantasmes par écrit pour « corriger la réalité qui ne donne pas satisfaction⁸⁴ ». Dans le conte se retrouverait le « moi » héros et l'on pourrait, à travers la narration, enfin, accomplir dans notre esprit nos désirs, « sans scrupule ni honte⁸⁵ », avec une certaine distance puisque ce ne sont pas nous qui les vivons, mais un héros imaginaire. S'adressant à notre inconscient, le récit ferait écho à nos défis et à nos désirs internes, ce qui lui permettrait d'être un genre avec un fort potentiel émancipateur.

Bettelheim, plus intéressé par le côté didactique, a souhaité exposer aux yeux des parents et des enseignants l'importance du conte pour les différents stades de développement psychologique de l'enfant. Dans *Psychanalyse des contes de fées*, il indique que l'enfant « comprend intuitivement que, tout en étant *irrélles*, ces histoires sont *vraies* ; que tous ces événements n'existent pas dans la réalité, mais qu'ils existent bel et bien en tant qu'expérience intérieure et en tant que développement personnel⁸⁶ ». D'un côté,

⁸³ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard (Idées), 1971 [1933], p. 69-81.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁸⁶ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Poquet, 1999 [1976], p. 115.

Bettelheim défend « le développement de [la] personnalité⁸⁷ » de l'enfant, expliquant que le récit du conte lui permet de « mettre de l'ordre dans sa maison intérieure et, sur cette base, dans sa vie également⁸⁸ ». Il ajoute que l'enfant nécessite « une éducation qui, subtilement, uniquement par sous-entendus, lui fasse voir les avantages d'un comportement conforme à la morale⁸⁹ ». Rondeau pointe que, bien que Bettelheim parle d'une « croissance intérieure de l'enfant⁹⁰ », il semblerait finalement considérer important de *socialiser* celui-ci à travers le conte⁹¹. Georges Jean déplore, lui aussi, le fait que le conte se mette chez Bettelheim au service d'une « morale de classe [...] qui sous prétexte de rendre l'enfant plus libre [lui] paraît propre à l'asservir ou plus exactement à l'aliéner⁹² ». Toutefois, Bettelheim insiste sur l'importance de permettre à l'enfant « de tirer lui-même ses conclusions [du conte,] [...] [s]eul ce processus [étant] [...] à même d'apporter une véritable maturité⁹³ ». Il n'est pas tout à fait clair s'il s'agit pour Bettelheim de laisser l'enfant trouver ses propres repères dans le récit ou bien si en vérité ces repères sont préétablis.

Le courant de la psychanalyse met en avant la faculté du genre de dialoguer avec notre *moi* intérieur, de modifier quelque chose en nous qui est réel, quoique non tangible. Bien que notre démarche ne porte pas sur la psychanalyse en tant que telle, nous nous rapportons à ces études dans la mesure où elles nous laissent percevoir le potentiel émancipateur du conte.

Notons que pour Bettelheim ainsi que pour Von Franz, ce sont les anciennes versions des contes (provenant de la tradition populaire et ainsi proches de la source) qui seraient à même de proposer un cheminement intérieur⁹⁴. Étant donné que les versions admises comme étant correctes par ces deux chercheurs ne sont pas les versions originales des récits qui, elles, datent de bien plus longtemps et qui se modifiaient plus aisément oralement que par écrit⁹⁵, nous estimons pourtant que le conte se transforme selon nos besoins et que ce n'est pas une question d'ancienneté, mais d'intention du conteur qui permettra ou non de

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, *op. cit.*, p. 95-96.

⁹² Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, *op. cit.*, p. 171.

⁹³ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁴ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, *op. cit.*, p. 87-92.

⁹⁵ Robert Darnton, *The Great Cat Massacre. And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic books, 1984, p. 9-72.

mener vers une émancipation.

1.5.2 Éducation relative aux mœurs et subversion

Lorsqu'on se penche sur le conte dans le passé, on constate que ses fonctions ont évolué, et avec elles son potentiel émancipateur. Les récits sont souvent restés très proches de leurs versions antérieures en ce qui concerne les grandes lignes narratives (mêmes personnages, même structure à quelques exceptions près) ; les objectifs avec lesquelles ils ont été écrits ont cependant pris un tournant important : d'un genre offrant de « prodigieux moyens d'émancipation mentale⁹⁶ », le conte a parfois servi à « légitim[iser] les intérêts de la classe dominante⁹⁷ ». On peut prêter ceci entre autres au fait de l'autorité de l'église, qui adaptait des contes déjà existants en récits religieux⁹⁸, mais aussi par la suite aux désirs de l'aristocratie et de la bourgeoisie, chargées d'une « perspective [de] socialisation⁹⁹ » (terme employé par Jack Zipes). Ceci a coïncidé avec l'arrivée de l'imprimerie, qui a contribué à fixer le genre ainsi qu'à le diffuser auprès d'un public instruit, des hautes sphères de la société.

Nous avons eu un aperçu que chez Bettelheim, le conte doit aider à affronter différents stades de développement, mais tout en suivant une certaine éthique, comme s'il y avait une bonne manière de se développer. De nombreuses recherches se sont penchées sur cette intention que l'on prête au conte de « renforcer les codes sociaux dominants¹⁰⁰ ». Charles Perrault parle très ouvertement de la dimension morale dans la préface de son recueil : « Ce sont des semences qu'on jette, qui ne produisent d'abord que des mouvements de joie et de tristesse, mais dont il ne manque guère d'éclorre de bonnes inclinations¹⁰¹. » Quant aux frères Grimm, Zipes estime qu'ils participent, eux aussi, à

⁹⁶ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 112.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁹⁸ Jean-Jacques Vincensini, « Conte », loc. cit., p. 145.

⁹⁹ Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2007 [1983], p. 97.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ Charles Perrault, *Les Contes de Perrault en vers et en prose. Histoires ou contes du temps passé (Contes de ma mère l'Oye)*, avec deux essais sur la Vie et les Œuvres de Perrault et sur la Mythologie dans ses Contes par André Lefèvre, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1875, p. 7.

véhiculer une pensée conformiste, par le fait qu'ils légitiment certains comportements, les rendant acceptables, par exemple l'idée qu'on se faisait de la femme selon laquelle celle-ci devait rester brave et passive si elle ne voulait pas qu'il lui arrive des malheurs. En comparant différentes variantes du *Petit Chaperon rouge*, Zipes met en lumière cette mutation entre les premières versions, qui permettaient au personnage de la fille de s'affranchir elle-même du loup, et celle que l'on connaît aujourd'hui, qui la représente au contraire, comme une enfant ayant dérogé aux consignes de sa mère et à qui il faut désormais porter secours¹⁰². Selon Zipes, « pour être libérateur, [le conte] doit refléter un processus de lutte contre tous types de restriction et d'autoritarisme, et proposer en même temps diverses possibilités de réalisation concrète de l'utopie¹⁰³ ». Catherine Rondeau spécifie que « [c]e discours de Zipes est de toute évidence fondé sur l'axiome marxiste voulant que les contes, comme toute production culturelle, expriment les désirs collectifs des groupes sociaux qui les transmettent et en contrôlent le contenu¹⁰⁴ ». Ceci nuance les propos de Zipes et rappelle qu'il s'agit là uniquement d'une des lectures possibles des œuvres des frères Grimm. Rondeau affirme pourtant elle aussi que l'on « s'aperçoit [...] que le récit merveilleux, loin de simplement refléter les réalités et les préoccupations des collectivités qui le façonnent, est toujours susceptible – au même titre que toute œuvre de création – de véhiculer des systèmes de croyances et d'être de ce fait une des courroies du pouvoir ou, à tout le moins, d'en intégrer les stratégies¹⁰⁵ ». À l'instar des psychanalystes, on donne au conte la possibilité de modifier notre vision des choses. Seulement il ne s'agit plus de dialoguer avec notre inconscient – le développement personnel s'est mué en endoctrinement.

Si l'on se penche sur les recherches qui portent sur le conte avant l'imprimerie, on s'aperçoit que le genre semble avoir longtemps servi de parole subversive dans une société dans laquelle la population souffrait des privilèges et du pouvoir d'un petit nombre d'élus. Il consistait en une parole libre et émancipatrice, qui se transmettait dans les veillées, qui ne s'adressait pas aux enfants spécifiquement, mais à tous, une parole qui permettait de rêver d'un monde où le faible pouvait vaincre l'opresseur, si seulement il était assez malin ou

¹⁰² Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, op. cit., p. 89-91.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 291.

¹⁰⁴ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 41.

assez bon ; en bref, s'il présentait les qualités nécessaires : « Il s'agit pour les héros, et pour l'auditoire qui s'identifie à lui, de prendre sa revanche sur une situation sociale posée au départ comme désespérée¹⁰⁶. » Nous retrouvons, dans les études de Luda Schnitzer, de Zipes ou encore de Michèle Simonsen l'idée que le conte agissait telle une victoire, sur le plan imaginaire, du plus petit sur le plus fort.

Comme Held en fait mention, nous constatons qu'effectivement, le conte de fées comme on le connaît aujourd'hui est présent avant tout dans les films pour enfants, qui font de manière générale dans le genre politiquement très correct. Ce qui est certain, pourtant, c'est que le conte subversif circule encore, dans les livres, en spectacle, au cinéma, dans les bandes dessinées et, certaines fois, dans les histoires qu'on se raconte autour du feu. On le retrouve également sous une expression plus insoumise dans des lieux bien moins merveilleux :

Les clochards, oubliés sur leurs bancs par notre société de consommation, se racontent inlassablement des histoires de clochards. Dans les prisons retentissent toujours ces chansons de taulards qui ont inspiré à Pierre Goldman quelques-unes de ses plus belles pages. Partout où il y a privation d'espoir le récit oral existe, car il est un moyen de résistance active¹⁰⁷.

Le conte résiste donc, même si sa forme aujourd'hui ressemble certaines fois moins à l'idée que l'on s'en fait au premier abord.

Dans le recueil de la partie création de ce mémoire, nous avons choisi de permettre au conte d'être subversif, non pas en transformant la structure sociale dans le texte, mais par une modification des rapports que nous entretenons avec certaines matières. Nous avons pour cela modifié la place que l'on donne à la matière habituellement (en la personnifiant ou par exemple en mettant en avant certaines de ses propriétés).

1.5.3 La transmission d'un passé mythique

Comme le conte fait partie de la littérature traditionnelle orale, il se rapproche d'autres genres tels le mythe, la légende ou l'épopée, avec lesquels il partage plusieurs

¹⁰⁶ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français, op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁷ Bernadette Bricout, « Conte », *loc. cit.*, p. 161-162.

traits communs. Il s'agit de récits dont il existe parfois plusieurs versions, qu'on se remémore et qui souvent nous enseignent sur le monde ou encore nous guident sur la façon de nous comporter. On dit que, tout comme le conte, ils sont chargés d'une volonté de transmission du savoir et de sagesse populaires. Parmi les genres du folklore, le mythe est le plus étudié dans son rapport au conte, du point de vue historique et thématique. Nous abordons ici le conte dans sa transmission d'un passé mythique puisque nous nous intéressons à la conception du récit en tant que véhicule de croyances et d'une mémoire commune.

Les liens entre le mythe et le conte annoncent d'ores et déjà la dimension didactique du conte (à travers la fonction de la mémoire historique, d'information et d'éducation). Eliade explique que les deux genres apparaissent parallèlement dans des sociétés archaïques contemporaines : « dans les sociétés où le mythe est encore vivant, les indigènes distinguent soigneusement les mythes – “histoires vraies” – des fables ou contes, qu'ils appellent “histoires fausses”¹⁰⁸ ». Il indique qu'un mythe devient conte ou légende lorsqu'il est « vidé de signification religieuse¹⁰⁹ », et qu'il « reprend et prolonge l'“initiation” au niveau de l'imaginaire¹¹⁰ ».

« [D]émythisé¹¹¹ » par les Grecs, le mythe représente de nos jours, dans la langue courante, l'imaginaire collectif. Genette explique qu'il renvoie à une histoire qui est « vraie pour les uns et fiction pour les autres¹¹² ». Et pourtant, si l'on se réfère à sa signification première, le mythe détient le « temps fabuleux des “commencements”¹¹³ ». Souvent décrit tel un « récit des origines¹¹⁴ », il relate des faits antérieurs dans un passé sacré, mythique. Il véhicule des récits qui font l'objet de nos croyances communes et qui contiennent un pouvoir initiatique et, à travers celui-ci, des modèles de conduite. Pour Bettelheim, « les deux formes [le conte et le mythe] incarnaient l'expérience cumulative d'une société où les hommes voulaient se souvenir de la sagesse du passé et la transmettre aux générations

¹⁰⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011 [1963], p. 20.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 247.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 184.

¹¹² Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 113.

¹¹³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 16.

¹¹⁴ Éric Bordas, « Mythe », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 503.

futures¹¹⁵ ». Les hommes à leurs débuts essayaient de comprendre la terre et l'univers, qui leur paraissaient bien énigmatiques : les saisons, les vents et autres phénomènes naturels. Rondeau explique que, selon les théoriciens de la genèse du conte,

il faut se remémorer l'époque où les premiers hommes – confrontés aux phénomènes naturels, tantôt cycliques (la succession des jours et des nuits, des saisons, des phases de la Lune, etc.), tantôt aléatoires (les naissances, les pluies, les vents, les éclairs, etc.), sans oublier le plus grand mystère de tous : la mort – vivaient dans le ravissement, mais surtout la peur [...] Il fallait quand même que tout cela ait un sens.

Les contes, en tant que prolongements des grands mythes fondateurs, témoignent donc de ces premières tentatives pour percer « le secret de l'origine des choses », et calmer l'angoisse existentielle¹¹⁶.

À l'époque des *premiers hommes*, le mythe conférait donc un pouvoir (magique) sur le monde. Le conte aurait conservé cette même « fonction [...] : permettre à une société de se raconter et de s'expliquer à elle-même, lui fournir le récit de ses origines et de ses fins¹¹⁷ ». Eliade écrit que dans notre société occidentale moderne, nous aussi souhaitons connaître l'origine des choses et de l'univers¹¹⁸. C'est pourquoi l'historiographie jouera ce rôle par la suite¹¹⁹, soit de dire le passé et à travers lui, enseigner des modèles de conduite.

Dans *Racines historiques du conte merveilleux* de Vladimir Propp, les préfaciers du livre expliquent qu'il décrit les contes comme étant porteurs d'un « savoir propre [détenu] par des sociétés qui le transmettent et le transforment¹²⁰ ». Il serait un « reflet des phases de développement de l'humanité¹²¹ ». Pour Propp, la « réalité dont le conte garde mémoire serait [...] de très vaste ampleur. Usages, rituels, institutions sont la seule matière du récit¹²² ». Il considère que « l'intérêt considérable du conte contemporain est de détenir, à l'état de traces, toute la mémoire de ces temps successifs¹²³ ». Seulement, pour lui, cette réalité serait celle d'un passé éloigné qui nous parviendrait inévitablement par un prisme

¹¹⁵ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁶ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁷ André Bleikasten, « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », *art. cit.*, p. 12.

¹¹⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 168-173.

¹²⁰ Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, « Préface », dans Vladimir JA. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1983 [1946], p. XXI.

¹²¹ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, *op. cit.*, p. 33.

¹²² Daniel Fabre et Jean-Claude Schmitt, « Préface », *loc. cit.*, p. X.

¹²³ *Ibid.*, p. XIII.

qui la déforme.

Prenons note aussi de la possibilité que le conte soit resté figé dans une certaine réalité qui ne nous rejoindrait plus. Ce qui nous semblait *vrai* à une époque peut-être (comme l'existence de fées, de farfadets, de sorcières, etc.), dans un temps où « le “merveilleux” n'était pas coupé du “réalisme”¹²⁴ », se serait muté en *irréel* avec les avancées de la science et le changement des croyances populaires. Dans *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Paul LaRivaille explique que l'imprimerie aurait fixé le genre qui, sans cela, aurait évolué pour correspondre davantage à nos réalités, sans fées, sans dragons, « imposés comme des personnages caractéristiques du genre à des générations de conteurs, d'auditeurs et de lecteurs qui ne croyaient plus à leur existence¹²⁵ ». Selon Paul LaRivaille, le conte aurait muté dans son essence même.

[T]out se passe comme si après Perrault le conte était devenu un genre différent de ce qu'il avait été jusqu'à lui : avant, un type de récit adapté aux « réalités » de la culture populaire et évoluant avec elles [...]; après, au contraire, un tissu de balivernes « à dormir debout », un répertoire figé d'actions et de personnages stéréotypés à combiner, où merveilleux est devenu synonyme d'in vraisemblable, irréel, mensonger, purement symbolique¹²⁶.

Notons la difficulté de connaître les contes parallèlement à l'arrivée du livre ou avant – en bref, les contes oraux. Bien qu'il y ait eu un intérêt pour l'enregistrement ainsi que pour la retranscription du folklore, certaines versions originales d'histoires datent d'un temps si lointain (« *insondable passé qui échappe à nos investigations* [l'italique appartient à l'auteur]¹²⁷ ») que cela ne nous permet pas toujours de savoir si la version ancienne dont nous disposons d'un récit est exacte. Les méthodes passées pour récolter les récits oraux¹²⁸ ajoutent à cette imprécision.

Gardons à l'esprit que le conte partage avec le mythe cette fonction initiatique favorable à la croissance interne, tout en véhiculant comme lui un passé qui, quoiqu'il nous apparaisse mythique, semblait constituer une réalité pour ceux qui vivaient à l'époque où le

¹²⁴ Paul Larivaille, *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Nanterre, Université de Paris X (Documents de travail et prépublications n° 28, fasc. 1.), 1982, p. 159.

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Id.*

¹²⁷ Paul Delarue, *Le conte populaire français*, Tome premier, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸ Robert Darnton, *The Great Cat Massacre. And Other Episodes in French Cultural History*, *op. cit.*, p. 18.

conte a vu le jour. Ceci nous rapproche de la fonction informative du conte, puisqu'il s'agit, lors de la transmission d'un passé mythique, de véhiculer des éléments du passé, mais aussi, au moment de la naissance des récits, de partager des informations, un « savoir » qui sera ensuite éventuellement considéré comme caduc.

1.5.4 La fonction informative du conte

Nous avons aperçu jusqu'ici le conte tel un genre transmettant des vérités plus larges, philosophiques (et non basées sur des faits tangibles) ou bien véhiculant un passé (mythique). Le réel nous est généralement apparu sous une forme abstraite, nécessitant une part d'interprétation quant à savoir de quelle manière le récit modifie notre réalité. Peu d'études mettent en effet en évidence les éléments tangibles que l'on retrouve certaines fois dans les textes merveilleux ou parlent de la façon dont ces composants (objets du réel, théories scientifiques, etc.) influencent ou non notre connaissance à leur sujet, notre culture générale ou notre perception du monde. Le conte semble être un lieu propice à l'émancipation, mais il n'est pas clair de quelle manière le réel concret y participe dans l'univers imaginaire. Bettelheim écrit que « les contes de fées ont pour but non pas de fournir des informations utiles sur le monde extérieur mais de rendre compte des processus internes, à l'œuvre dans un individu¹²⁹ ». Nous estimons pourtant, comme Fabre et Lacroix, que le « Texte transmet [...] l'ensemble des savoirs spécialisés : connaissances médicales, savoirs spéciaux sur la nature (botanique, zoologie, géologie, etc...). Des traces de ce vaste discours didactique peuvent se rencontrer dans les textes de fiction comme incises explicatives du conteur lorsque le récit s'adresse à un enfant ou à un étranger¹³⁰ ». Mais qu'en est-il si l'on intègre ces éléments au texte sans incise, quand le texte en lui-même sert à informer sans s'éloigner pour autant de son univers imaginaire ?

Nous retrouvons toujours dans les contes ne serait-ce qu'un aperçu d'une réalité d'autrefois, des conditions de vie, par exemple, qui se glissent à travers les récits et qui nous rapportent bien certaines informations. Dans *Le monde extraordinaire des contes de fées*, Anne Gugenheim-Wolff explique que le conte reflète des besoins et tourments réels

¹²⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 42-43.

¹³⁰ Daniel Fabre et Jacques Lacroix, « Chapitre V. Texte et fonction », loc. cit., p. 103.

des êtres humains : « [M]anger, trouver un toit, travailler, se marier, assurer sa descendance, s'élever dans la hiérarchie sociale, réparer l'injustice dont ils s'estiment victimes¹³¹. » Mais elle indique également que, quoique ces éléments se réfèrent à la vie telle qu'on la connaît, ils se retrouvent à l'intérieur du texte tout en se déformant par l'univers imaginaire. Comme nous l'avons vu avec Propp, il s'agirait d'une sorte de mutation du réel, grâce ici à la dimension merveilleuse du récit. On retrouve aussi des objets dans les contes, bien que ces objets soient parfois magiques et ne répondent alors pas aux mêmes lois que les objets dans notre monde (on pense aux objets ensorcelés dans *La belle et la bête* ou encore aux *bottes de sept lieues* dans *Le Petit Poucet*).

Ce qui nous intéresse dans cette étude théorique sur l'émancipation par le réel dans les contes est d'examiner comment des éléments du tangible à l'intérieur d'un texte peuvent avoir une influence sur notre perception du réel et sur nos connaissances. C'est la fonction informative qui est ici mise en avant.

Prenons pour exemple la fable *Le laboureur et ses enfants* de Jean de La Fontaine, qui nous communique qu'en labourant la terre, la récolte sera meilleure¹³² :

Travaillez, prenez de la peine :
C'est le fonds qui manque le moins.
Un riche Laboureur, sentant sa mort prochaine,
Fit venir ses Enfants, leur parla sans témoins.
« Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
Que nous ont laissé nos parents :
Un trésor est caché dedans.
Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
Vous le fera trouver : vous en viendrez à bout.
Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût :
Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse. »
Le Père mort, les Fils vous retournent le champ,
Deçà, delà, partout : si bien qu'au bout de l'an
Il en rapporta davantage.
D'argent, point de caché. Mais le père fut sage
De leur montrer, avant sa mort,

¹³¹ Anne Gugenheim-Wolff, *Le monde extraordinaire des contes de fées. Interprétation, mythes, et histoires fabuleuses*, Paris, Éditions de Vecchi, 2007, p. 12.

¹³² Bien que la fable se distingue du conte par, entre autres, une morale plus affirmée, les deux se situent dans le genre du folklore et manient de manière similaire le réel et l'imaginaire, ce qui nous amène à utiliser ce texte comme exemple.

Que le travail est un trésor¹³³.

Qui retournera le champ aura une bonne récolte, il s'agit d'un savoir populaire. Cette fable contient également une fonction morale importante (l'idée que « le travail est un trésor ») qui n'est pas reliée à nos recherches. Ce que nous retenons est que le texte véhicule la connaissance qu'il faut bêcher le sol pour que la terre soit propice à ce que les plantes poussent. Voici un échantillon de ce qui nous intéresse, ces connaissances transmises par les contes. On les retrouve aussi dans le domaine de la vulgarisation scientifique, par exemple dans les récits mnémotechniques véhiculés par les guides en interprétation des forêts. Nous reprenons d'ailleurs l'un de ces récits dans la section *Scuire de bois* de la partie création. Nous en discuterons plus en détail dans la partie 3.3, « Stratégies poétiques d'ouverture de la matière sur l'imaginaire ».

Présentons enfin un extrait de « Carbone » de Primo Levi pour illustrer ce mélange entre références au réel et imaginaire. Dans son texte, il décrit les aventures d'un atome de carbone, récit qu'il termine ainsi :

Le voici de nouveau parmi nous, dans un verre de lait. Il est inséré dans une longue chaîne, très compliquée, telle cependant que presque tous ses anneaux sont acceptés par le corps humain. Il est avalé, et comme toute structure vivante garde en soi une méfiance violente envers tout apport d'un autre matériau d'origine vivante, la chaîne est méticuleusement brisée, et les tronçons, un par un, acceptés ou repoussés. L'un, celui qui nous tient à cœur, franchit le seuil intestinal et pénètre dans le torrent sanguin ; il voyage, frappe à la porte d'une cellule nerveuse, entre et supplante un autre carbone qui en faisait partie. Cette cellule appartient à un cerveau, et ce cerveau est le mien, à moi qui suis en train d'écrire, et la cellule en question, ayant en elle l'atome en question, est à l'œuvre dans mon acte d'écrire, dans un gigantesque jeu minuscule que personne n'a encore décrit. C'est elle qui, en cet instant, sortie d'un enchevêtrement labyrinthique de oui ou de non, fait que ma main court sur le papier suivant un certain chemin, y trace des traits et des boucles qui sont des signes. Une double impulsion, vers le haut et vers le bas, entre deux niveaux d'énergie, guide cette main, la mienne, pour imprimer sur le papier : quoi ? Ce point¹³⁴.

À travers le récit de l'atome de carbone, se glissent des informations d'ordre chimique. C'est pour permettre l'émergence de ce type de connaissances que la partie

¹³³ Jean de La Fontaine, « Le laboureur et ses enfants [Ésope] », dans *Fables*, préface et commentaires de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses Pocket (Lire et voir les classiques), 1989, p. 162.

¹³⁴ Primo Levi, « Carbone », dans *Le système périodique*, récit traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Le livre de poche (Biblio), 1995 [1987], p. 252.

création de ce mémoire intègre des objets aussi concrets que la matière elle-même, afin de débusquer le réel dans ce qu'il y a de plus tangible : la terre, l'eau, la roche et le bois.

1.6 Conclusion

Ce que nous avons découvert dans ce chapitre quant aux fonctions du conte et à ses rapports au réel nous laisse entreprendre cette étude en partant de la présomption que le conte répond à notre besoin d'émancipation. C'est ce besoin d'émancipation que nous cherchons à intégrer dans notre pratique puisqu'elle consiste, selon nous, en l'acquisition d'une autonomie par un apprentissage et qu'elle donne ainsi lieu à un pouvoir de transformation. Le rôle que nous souhaitons voir attribuer au conte est, en effet, de nous servir de guide tout en nous laissant la liberté du choix. Bien que le conte puisse aussi nous enfermer dans nos peurs, dans des stéréotypes (lorsqu'il a pu être conçu à ces fins), il peut provoquer une réflexion. On dit de lui qu'il nous aide dans notre développement personnel et qu'il pourrait même aller jusqu'à nous émanciper d'un système oppressant. Zipes considère que le conte peut être subversif s'il modifie les structures sociales à l'intérieur du récit. En montrant la possibilité d'une société différente, il nous permettrait de nous questionner sur nos rapports sociaux et sur notre vision du monde. Dans notre cas et pour donner lieu à ce même décalage, mais en ce qui a trait au regard que l'on porte sur la matière, nous avons souhaité proposer, dans la partie création, de nouvelles manières de percevoir le bois, la roche, la terre et l'eau, ainsi que les relations que nous entretenons avec eux, tout en maintenant une perspective informative. Le potentiel émancipateur nous intéresse dans la mesure où nous espérons, dans ce mémoire, par l'utilisation subversive de la matière dans les contes, proposer un nouveau regard sur celle-ci.

Bien que nous sachions qu'il est de nature merveilleuse, nous avons observé que le conte comporte des références au réel (objets, coutumes, mémoire historique, etc.). Il est une œuvre mêlant tradition, imaginaire collectif et enfin imaginaire propre du conteur grâce auxquels ce dernier intègre ses intentions et aussi celles de sa société. Dans le passé, le conte servait d'explication *du* et *au monde*, il se voulait une manière de l'appréhender, de le

rendre moins effrayant. On s'appropriait ainsi des éléments de la nature à travers des récits. Il s'agissait donc d'un véhicule de croyances qui, quoiqu'aujourd'hui elles nous semblent caduques, ne l'étaient pas à l'époque. Ceci nous rejoint dans la mesure où, dans le volet création de ce mémoire, nous visons, nous aussi, à informer par le conte, même si nous ne transmettons pas un passé mythique, mais plutôt des connaissances sur les matières et leurs propriétés. C'est pourquoi, parmi les fonctions du conte selon Fabre et Lacroix, c'est sa dimension didactique qui nous intéresse, plus précisément sa fonction informative, qui octroie au texte le pouvoir d'ouvrir à la connaissance du monde.

Nous avons également établi le caractère subjectif du *réel* et nous considérons que le conte est un genre particulièrement propice à une parole subjective, par sa nature fictionnelle et parce que le conteur a la possibilité d'intervenir, au *je*, dans le récit afin d'émettre ses *points de vue*. Cette subjectivité répond selon nous à la subjectivité du réel et permet donc une sincérité dans le propos. La convention du conte est celle d'une *énonciation feinte*. Bien que le récepteur *croie* en quelque sorte à la fiction, en *suspendant son incrédulité*, il ne présume pas pour autant que les événements se sont réellement déroulés. Dans notre processus d'écriture, nous avons ainsi tenu compte du caractère subjectif du réel et nous avons cherché à conserver l'esprit d'une *énonciation feinte* propre au genre. Nous préciserons dans le chapitre suivant les effets du réel à l'intérieur de l'univers merveilleux en mettant de l'avant les caractéristiques du conte.

Chapitre 2 – Les rôles du réel et de l’imaginaire dans l’émancipation par le conte

« [L]a féerie est une critique de la réalité durcie. Elle ne demeure pas à côté de celle-ci ; elle réagit sur elle ; elle invite à la transformer, à remettre à l’endroit ce qui, en elle, est mal placé¹³⁵. »

Dans le chapitre 1, « État de la question », nous avons établi que le conte peut être d’ores et déjà considéré comme un genre qui transmet certaines *vérités* de la vie et qu’il véhicule également un passé mythique ainsi que des renseignements sur le réel (des objets, des coutumes, etc.). Ces éléments participent à la fonction informative du conte, fonction qui nous intéresse dans la mesure où elle met en lumière le fait que le conte permet de communiquer des renseignements sur notre monde. Nous avons observé que ce genre se prête à l’émancipation : on parle de la « dimension révolutionnaire¹³⁶ » du conte. Rappelons que *l’émancipation* résulte d’un mouvement. Ce terme fait référence à un état de liberté construit en fonction d’un état antérieur dans lequel cette liberté n’était pas acquise. On apprend et ainsi, on change notre vision des choses, on se libère, vis-à-vis de vieilles croyances désormais désuètes, de stéréotypes ou d’autres contraintes.

Nous apercevrons dans ce chapitre comment le *réel* présent dans l’énonciation feinte participe à cet affranchissement. Comment peut-on apprendre et s’émanciper par des connaissances mesurables qui se retrouvent à l’intérieur de l’univers merveilleux du conte ? Nous aborderons divers arguments favorables à une émancipation par le réel dans le conte en analysant les contrastes entre imaginaire et réel et leurs effets dès l’enfance. Nous observerons également que le conte comporte des dénouements généralement heureux, ce qui contribue à modifier notre perception du réel, puisqu’ils donnent foi en l’avenir et qu’ils nous laissent entrevoir la possibilité de construire des mondes tels qu’on les aimerait. Nous terminerons par le caractère fictionnel du conte et par la *suspension consentie de l’incrédulité*. Nous la mettrons en présence de l’*effet de distanciation*, pour étudier l’incidence du réel sur notre adhésion au récit de fiction et sur notre esprit critique. Nous verrons enfin comment nous appliquerons l’effet de distanciation à notre pratique.

¹³⁵ Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 65.

¹³⁶ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l’univers des contes*, *op. cit.*, p. 95.

2.1 Contrastes et perspectives

Le conte contient des contrastes qui sculptent de manière particulièrement nette les univers dans lesquels il nous emmène. Que ce soit entre l'imaginaire et le réel ou dans les caractéristiques des personnages, il présente des mondes aux traits marquants. On y trouve, d'une part, le « méchant » qui s'oppose au « gentil », et de l'autre, un mélange entre réel et merveilleux, deux types de contrastes qui mettent en relief leurs éléments de par leur disparité. Nous verrons par la suite que le fait que le conte jongle aisément entre paroles vraies et paroles fabulées est particulièrement utile aux enfants afin qu'ils apprennent à distinguer entre le réel et la fiction et ainsi à penser par eux-mêmes.

2.1.1 Les contrastes entre le « bien » et le « mal »

Dans d'autres genres littéraires, cela paraîtrait parfois plutôt invraisemblable de voir le « bon » s'opposer au « mauvais » de façon si évidente, de voir des caricatures aussi grossières. Dans le conte, le « bien » et le « mal » se distinguent aisément, nous pouvons donc plus facilement nous en rendre compte, prendre conscience de certaines inégalités et les dénoncer. Ces effets grossissants deviennent perceptibles de manière univoque. Grâce à eux, on *remarque* quelque chose que l'on ne saisissait peut-être pas auparavant. La courte durée du récit exige cette simplification : elle permet d'entrer dans le cœur de l'histoire rapidement.

Michel Butor explique que quand la narration dépeint, par exemple, une image du riche et du pauvre, elle ne fait pas uniquement réitérer un cliché : elle montre aussi un renversement possible (le pauvre qui devient riche), ce qui provoquerait en nous un sentiment de dissonance par rapport à notre vie de tous les jours, où certaines fois notre état peut nous apparaître figé : « Ce renversement d'une situation peinte de couleurs si franches se présente d'abord comme une invraisemblance, contribue à l'isolement de la féerie, et, par contrecoup, souligne la pesanteur, la raideur des inégalités sociales réelles, la difficulté

qu'il y a à les surmonter¹³⁷. » Butor énonce aussi qu'en accentuant les inégalités, le conte de fées les rendrait visibles et nous permettrait finalement de croire en la possibilité de les dépasser : « Il assigne à ce qui se donne comme réalité permanente, définitive, inaltérable, un caractère de contingence¹³⁸. » Le conte crée donc en quelque sorte des archétypes (dans ses personnages) et, grâce à cela, brise des stéréotypes dans notre réel.

2.1.2 Les contrastes entre imaginaire et réel

Une autre façon de mettre quelque chose en relief dans un texte réside dans la simple action de le nommer pour lui conférer une existence. Ceci paraît tout à fait évident, mais considérons-le un instant. Dans le roman *L'histoire sans fin*¹³⁹ de Michael Ende, le héros doit trouver un nom pour la princesse afin de lui permettre de vivre. Cela montre le fait que les mots donnent lieu aux choses d'apparaître à notre conscience. Genette écrit que « l'auteur n'a pas le **pouvoir** de provoquer des vrais événements, mais il a le **pouvoir** de provoquer des vrais événements dans le cerveau de ceux qui lisent et écoutent, ce qui est déjà beaucoup¹⁴⁰ ». Que ce soit à l'intérieur d'une fiction ou non, d'une énonciation feinte ou d'une énonciation sérieuse, notre esprit se figure les éléments évoqués par le récit. Donc, rien que par le fait qu'ils se manifestent dans le texte, nous pouvons déjà les percevoir. Les contes étiologiques en sont un exemple : Delarue et Tenèze indiquent que bien que ce type de récit n'explique pas vraiment une cause, il met le doigt sur un phénomène. Ils illustrent leur raisonnement par la grande « variété des récits étiologiques, à l'égard d'une même caractéristique naturelle dénotée¹⁴¹ ». Eliade écrit que dans le conte comme dans le mythe, « tout objet cosmique¹⁴² » (chose ou encore élément de la nature), en parlant à l'homme de son histoire, « devient *réel et significatif*. Il n'est plus un "inconnu", un objet opaque, insaisissable et dépourvu de signification, bref, "irréel". Il participe au même "Monde" que

¹³⁷ Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 65.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁹ Michael Ende, *L'histoire sans fin*, traduit de l'allemand par Dominique Autrand, Paris, Stock (Nouveau Cabinet Cosmopolite), 1984 [1979], 462 p.

¹⁴⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴¹ Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, Tome troisième, *op. cit.*, p. 8.

¹⁴² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, *op. cit.*, p. 177.

celui de l'homme¹⁴³ ». On a besoin de nommer les choses, mais en les plaçant dans une dimension *autre*, l'imaginaire s'empare du réel, « nous [le] restitue, notamment parce qu'il nous aide à franchir l'épaisseur d'oubli, l'écran d'oubli de l'habitude¹⁴⁴ ». Les contrastes entre merveilleux et réel font ainsi ressortir les éléments du réel afin qu'on en prenne conscience et qu'ils se révèlent transformés par cet univers fictif si distinct du nôtre et de notre quotidien. Ceci provoquera éventuellement un changement de perspective sur un objet ou une situation. C'est grâce à l'imaginaire que le réel permet alors d'évoluer à nos yeux, puisqu'il est sorti de son contexte.

Held indique que cela rejoint l'effet de distanciation, tel qu'adopté dans le théâtre épique de Brecht, étant donné qu'il s'agit là d'un procédé qui « arrache les choses quotidiennes à la sphère des choses qui vont de soi¹⁴⁵ ». Brecht souhaitait établir une distance psychologique entre le spectateur et la pièce. Il se demande dans *Écrits sur le théâtre* si « admettre qu'une chose "se comprend toute seule", [ne revient] pas tout simplement [à] renoncer à la comprendre¹⁴⁶ ». Il met ainsi l'accent sur la possibilité dans l'art de rendre les choses étranges, étrangères : « Il fallait que toute chose "naturelle" reçût la marque de l'*insolite*. De cette façon seulement pouvaient apparaître les lois qui régissent les causes et les effets¹⁴⁷. »

De mélanger dans un récit des références au réel et un univers merveilleux consiste là aussi en une distanciation, mais pas par un recul qui soit lié au jeu de l'acteur, ni à la forme du texte, ni encore au langage tel qu'on l'aperçoit chez Chklovski dans son concept de *défamiliarsation*. Ce « procédé de "singularisation"¹⁴⁸ » montre qu'en freinant la perception, la littérature va à l'encontre des automatismes en représentant les choses de manière insolite, inattendue. Nous observerons par la suite que dans le cas de ce mémoire de recherche-crédation, le réel peut prendre lui aussi une place *insolite*, de par son dépaysement, en sortant l'objet de la zone de confort dans laquelle il s'est niché dans notre

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 193.

¹⁴⁵ Citation de Bertolt Brecht, dans *Id.*

¹⁴⁶ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Tome 1, édition nouvelle complétée, texte français de Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972 [1963], p. 260.

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ Georges Nivat, « Formalisme Russe », dans Encyclopædia Universalis, www.universalis-edu.com, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com.acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/formalisme-russe/> [Texte consulté le 1^{er} février 2018].

esprit. Nous rejoignons Chklovski et Brecht par l'intérêt que nous portons à l'effet de rendre « étrange » pour extirper le réel de sa routine à travers le conte.

2.1.3 L'importance du réel et de l'imaginaire dans l'enfance

Nous avons vu précédemment que la division dessinée par la société entre le réel et l'imaginaire influence jusqu'à l'enseignement. Selon Rondeau, la fiction en éducation, on s'en méfie, un peu comme si cette dernière, telle une « échappatoire fantasmagorique¹⁴⁹ », allait empêcher l'enfant d'accéder au réel, comme si elle pouvait créer une confusion terrible dans son esprit. Held nomme ceci « le mythe du “fantastique-opium”¹⁵⁰ ». Pour elle, c'est que l'on sous-estime l'enfant. En effet, cet argument est empli de condescendance envers des filles et des garçons « sans défense » qui ne sauraient pas distinguer le vrai du faux et qu'il faudrait à tout prix aiguiller dans ce sens.

Rondeau rappelle que depuis *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim, le regard sur le conte a changé. Bettelheim met l'accent sur l'importance de ce genre littéraire pour le développement de l'enfant, pour que celui-ci y puise des sagesses et qu'ainsi il se « compren[ne] mieux au sein du monde complexe qu'il doit affronter¹⁵¹ ». Cette hantise de l'imaginaire que nous avons évoquée, bien qu'elle soit toujours présente dans l'opinion populaire, s'appliquait surtout quand la pensée positiviste avait plus d'influence sur le système éducatif. On s'est rendu compte que la fiction peut au contraire être bénéfique à l'enfant, puisqu'à travers elle se dessinent des problématiques réelles et qu'il apprend à grandir en leur faisant face. Selon Held, le contraste entre réel et imaginaire dans le conte serait en fait formateur pour notre développement intellectuel et personnel dès notre plus jeune âge, puisqu'il nous aiderait à devenir autonomes dans nos réflexions. Il est exact que pour les enfants, le vrai et le merveilleux partagent des frontières floues qui restent longtemps difficiles à situer. Grâce au mélange entre énonciations feintes et énonciations réelles, les jeunes s'éveillent à négocier ce rapport à leur manière. Cela leur permet de « jongler avec l'imaginaire, le réel, et toute la gamme de possibles et d'impossibles entre

¹⁴⁹ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 127.

¹⁵⁰ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 187.

¹⁵¹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 16.

les deux¹⁵² ». Elle ajoute que l'imaginaire aide l'enfant à comprendre que le langage produit autant le vrai que le faux. C'est en se confrontant aux deux, « en se frottant à l'un et à l'autre¹⁵³ », qu'il saura mieux les placer dans la bonne catégorie. Comparant le conte à la science-fiction, elle nomme ce que, selon elle, cette dernière apporterait à l'enfant :

Quelques connaissances scientifiques et techniques ? Peut-être. Mais, sans doute bien plus – au-delà de connaissances précises délimitées et limitées –, une possibilité de maîtriser de telles connaissances dynamiquement, de les dominer, c'est-à-dire de ne pas en faire un savoir figé, étroit, sclérosé et intolérant, réduit aux seules connaissances particulières d'un moment donné du temps. Tel enfant, par exemple, enfermé dans l'image étroite de la science et de la technique proposée par le mass-media, sera étonné, voire choqué, par un récit où les hommes circuleront dans l'espace sans combinaison spatiale [...]¹⁵⁴.

Held estime que le fait de présenter à l'enfant seulement des textes dépourvus d'imaginaire serait irresponsable, considérant qu'il doit ensuite dans sa vie savoir distinguer le vrai du faux pour ne pas être dupe (des médias par exemple). Elle juge qu'un adulte ayant depuis sa jeunesse lu uniquement des récits sérieux sera plus vulnérable face aux escrocs, aux « charlatans de tout poil¹⁵⁵ » : « En fait, le danger d'asservissement de la pensée réside non dans le fantastique, mais dans toute pédagogie qui développe chez l'enfant une attitude de respect sans examen personnel préalable. Danger des idées reçues et des idoles reçues, ces idoles fussent-elles la science elle-même¹⁵⁶. » Ayant été conditionné depuis des années à apprendre par les livres, comment l'enfant pourra-t-il remettre en doute l'autorité du texte ?

Butor considère lui aussi que le conte nous apprend à gérer notre rapport au réel et qu'il nous fournit les outils pour que nous développions notre imaginaire et que nous nous figurions un monde dans lequel les choses deviennent envisageables : « [N]ous désirons tous que la réalité soit un peu autre chose que ce que les adultes en disent, et [...] il est bien possible qu'elle soit autre chose en effet ; c'est que l'isolement de la région féerique n'est jamais complètement réalisé, et que, par contre-coup, la réalité n'apparaît jamais comme définitivement durcie¹⁵⁷. » Ceci donne espoir et permet en même temps à l'enfant de

¹⁵² Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 130.

¹⁵³ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 175-176.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵⁷ Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 63.

distinguer le vrai du faux. Butor rappelle aussi, comme nous l'avons constaté précédemment, l'importance pour l'enfant de savoir que le conte est un univers de fiction, par les formules d'introduction (la plus connue étant la célèbre *Il était une fois*) et par les superlatifs utilisés (« la plus belle fille que l'on eût jamais vue¹⁵⁸ », etc.), bref, par ces marqueurs de la distance par rapport au réel. Ainsi y aurait-il la possibilité qu'il développe sa propre pensée pour qu'il choisisse le monde dans lequel il souhaite évoluer et de quelle façon.

2.2 La force créatrice suscitée par les conclusions heureuses du conte

Parmi les caractéristiques du conte se trouve son dénouement généralement optimiste – pensons à la fin classique du *Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants* pour les histoires d'amour, ou encore au plus sobre *Et s'ils ne sont pas morts, ils vivent encore aujourd'hui* pour clore un récit. La plupart du temps, à la fin, le bon l'emporte, quoique l'on connaisse bien évidemment suffisamment de contes sans *happy ending* pour contredire ce propos (par exemple la petite sirène d'Anderson dans sa version originale). Mais si l'on observe ce genre depuis quelques centaines d'années dans la culture occidentale, on constate une tendance à faire terminer le récit par une note joyeuse – ne serait-ce que pour une raison commerciale, ou bien pour diffuser certaines valeurs. Nous avons aussi vu que même traditionnellement, le conte proposait souvent une finale où le servant l'emportait par exemple sur son maître. En sculptant ainsi notre vision du monde, l'idée que l'on se fait du futur, le conte donne espoir, et ceci à tout âge. Il joue un rôle dans notre potentiel de changement, car le fait d'anticiper un avenir meilleur nous encourage à le créer. Un discours contenant des connaissances peut donc, s'il est intégré à un contexte imaginaire et utopique, nous aider à modifier notre façon de voir, voire de faire. Toutefois, il nous faut également soulever que le conte, en nous présentant des solutions favorables et de par son optimisme, pourrait éventuellement agir à la manière d'un anesthésiant. Ainsi, au lieu de chercher à améliorer notre situation et à grandir – en nous-mêmes et dans le monde –, nous

¹⁵⁸ *Id.*

contenterions-nous finalement d'un bonheur puisé dans la fiction ? Nous verrons qu'il est probable que le conte joue sur les deux tableaux.

2.2.1 Une « aspiration au bonheur¹⁵⁹ »

Le conte tel que nous l'avons aperçu jusqu'à présent est porteur d'espoir, et pourtant, il s'agit d'un genre où se côtoient le « bon » et le « méchant ». Apparaissent aussi de fortes inégalités, notamment des disparités économiques, politiques ou encore entre les hommes et les femmes, inégalités dont nous avons fait mention auparavant et auxquelles Zipes reproche l'inertie de la structure sociale, que le conte perpétuerait ainsi. Ces histoires ne nous plongent pas dans des univers souhaités. Elles mettent à jour des injustices et elles contiennent en prime toutes sortes de créatures, maléfiques ou bénéfiques. Dans les récits occidentaux, on rencontre souvent le diable, ou bien d'autres antagonistes comme la méchante belle-mère, le loup, etc. Prenons pour exemple *La fille aux mains coupées*, un conte dans lequel l'héroïne se fait, comme le titre le suggère, trancher les mains. Il va sans dire qu'elle se trouve loin, la vie parfaite ! Par contre, la fin optimiste permet que, par magie, les choses deviennent possibles : la protagoniste voit ses membres repousser (par l'intervention de la vierge Marie). Même si les situations et les rapports entre les personnages ne sont pas idéaux, tout se résout finalement comme il se doit, ce qui donne lieu à un soulagement qui saurait apaiser les angoisses de l'âme et qui contrasterait également avec notre quotidien. Le pouvoir que le texte octroie au lecteur/ spectateur réside donc dans l'espoir qu'on lui offre, sous forme d'une prise de conscience de son emprise sur sa vie. Von Franz explique que de « [r]eprendre contact avec son propre mythe héroïque permet de durer : cela redonne des raisons de vivre et, par là même, restaure le courage¹⁶⁰ ». Il s'agirait de montrer des voies possibles pour un futur plus radieux, au « lieu de quoi la

¹⁵⁹ Catherine Rondeau, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, op. cit., p. 9.

¹⁶⁰ Marie-Louise von Franz, *L'interprétation des contes de fées. Suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, traduit par Francine Saint René Taillandier avec la collaboration de Jacqueline Blumer, Paris, Albin Michel, 2007 [1980], p. 82.

littérature qui s'affirme solidement ancrée dans le réel, c'est-à-dire dans une illusion de réalité, ne fait que projeter sur le présent et sur l'avenir l'ombre des préjugés du passé¹⁶¹ ».

Bettelheim exprime lui aussi l'importance des fins optimistes du conte, qui aiderait l'enfant à confronter à ses peurs et à ses fantasmes tout en entrevoyant une issue. Tout comme dans la fiction, nous pourrions mener notre vie vers de belles conclusions si seulement nous nous y appliquions :

Le conte de fées ne laisse aucun doute dans l'esprit de l'enfant sur la peine qu'il faut endurer et les risques qu'il faut prendre : chacun doit accomplir son identité personnelle. Et, malgré toutes les angoisses, la conclusion heureuse ne fait aucun doute. Évidemment, l'enfant n'hériterait pas d'un royaume, mais s'il comprend et intègre le message du conte, il trouvera le royaume réel de son monde intérieur. Il en deviendra maître en apprenant à connaître son esprit qui, de son côté, le servira bien¹⁶².

Nous pourrions ainsi nous défaire d'une sensation de torpeur à laquelle nous pensons ne pas toujours pouvoir échapper. Dans *ARTIVISME*¹⁶³, Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi s'intéressent aux liens qui existent entre l'optimisme dans l'art et l'apprentissage que l'on peut en tirer. L'artivisme, comme son nom l'indique, unit art et activisme. Les auteures dénoncent l'ennui des discours engagés blasés, négatifs et si peu fertiles. Elles expliquent que quand on est seulement *contre* quelque chose, on ne sait pas sur quoi rebondir pour se hisser vers le haut. En croyant avoir besoin de sérieux pour changer les choses, on bouderait l'humour et la joie. Il faudrait montrer des avenues possibles, des aveniris désirables : « Parce qu'elle mobilise l'imagination, l'instinct, l'émotion, bref tout ce qui existe dans l'homme à *l'état sauvage*, la résistance culturelle suscite ce que la seule raison ne produira jamais : l'enthousiasme. Elle offre à ceux qui résistent des mythes auxquels s'identifier, des raisons de se rassembler et des moyens de se renforcer¹⁶⁴. » Lemoine et Ouardi illustrent ce propos en donnant pour exemple une initiative new-yorkaise, « Le journal des bonnes nouvelles », une édition sortie en 2008 imitant le *New York Times*, mais publiant uniquement des articles positifs. Sur la couverture, on pouvait lire : « *Toutes les*

¹⁶¹ Gérard Klein, Jacques Goimard et Demètre Ioakimidis, « Introduction à l'Anthologie », dans *Histoires de robots*, Paris, Le livre de poche (La Grande anthologie de la science-fiction), 1974, p. 8.

¹⁶² Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit., p. 126.

¹⁶³ Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, op. cit., 191 p.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

infos qu'on aimerait imprimer [l'italique appartient aux auteures]¹⁶⁵ ». En montrant par l'imaginaire un monde tel qu'il nous plairait davantage, on est amené à percevoir que les choses peuvent en effet évoluer. De cette même manière, le conte, par ses fins optimistes, participe en notre foi au changement et à ce que nous nous rendions compte que nous avons la force d'opérer ce changement, un ingrédient essentiel à notre émancipation.

2.2.2 Un univers anesthésiant ?

Avant de poursuivre, nous devons mentionner un tout autre angle quant à cet espoir suscité par les écrits merveilleux. Ces derniers sont dans certains cas considérés comme tenant un rôle qui se résumerait uniquement à celui d'une compensation par l'esprit, une *échappatoire* qui servirait à endormir les consciences au lieu de les réveiller. « [L]a fiction est, comme sa sœur la liberté d'action, à la fois principe d'espérance et illusion dangereuse, Don Quichotte et Sancho Pança¹⁶⁶ », relève Niney. L'on perçoit dans ce cas le conte comme une sorte d'évasion mentale qui nous inciterait à nous rebeller en toute tranquillité dans un univers imaginaire, parallèle au nôtre, ce qui nous suffirait, mais qui nous éloignerait alors du besoin de nous révolter dans la vraie vie. Dans ce sens, « [t]raiter un homme de rêveur n'est ni lui faire un compliment ni surtout lui décerner un brevet d'homme d'action¹⁶⁷ ». S'il s'agissait là, au lieu d'une libération, d'une échappatoire engourdissante qui s'appliquait à la place d'une réelle solution ? Rondeau invoque à ce sujet Simonsen, qui, dans *Le conte populaire*¹⁶⁸, explique que le dénouement heureux du conte présente bien une solution, mais ne chamboule pas l'organisation sociale en elle-même. Une idée qui rejoint les écrits de Zipes, qui, comme nous l'avons vu, considère que ce genre véhicule encore aujourd'hui de vieux stéréotypes (tels que le rôle de la femme dans notre société). Pour Butor, ces deux positions (l'endormissement par le récit et son pouvoir émancipateur) ne semblent pourtant pas inconciliables. Il estime que le conte apporte « une résolution du sentiment d'infériorité, en fournissant à l'enfant les éléments

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶⁶ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁷ Henri Desroche et Joseph Gabel, « Utopie », dans Albin Michel [dir.], *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 924.

¹⁶⁸ Michèle Simonsen, *Le conte populaire français*, *op. cit.*, 128 p.

d'un rêve éveillé compensatoire [...] Mais surtout, il invite l'enfant à faire passer ce rêve dans la réalité, à surmonter effectivement sa condition, et il lui en indique les moyens¹⁶⁹ ». Quand Butor parle de *rêve éveillé compensatoire*, il ferait allusion à un songe qui mènerait l'enfant vers de véritables solutions dans sa vie. « [L]a satisfaction du besoin de rêver¹⁷⁰ » n'irait pas à l'encontre du fait qu'il s'agisse en même temps d'un apprentissage, d'une évolution.

Nous avons déjà fait mention du « conte-opium¹⁷¹ », terme utilisé par Held dans *L'imaginaire au pouvoir*. Elle y décrit le conte comme une « soupape de sécurité. Quand l'homme souffre trop, il s'évade, il rêve. On serait alors tenté de ne voir qu'un seul aspect possible du conte : cette satisfaction symbolique donnée à nos désirs empêcherait l'homme d'agir, de chercher plus loin, de lutter, d'inventer l'avenir¹⁷² ». Pour elle, ce type de récit serait une soupape, en effet, mais une soupape utile : « À force de rêver, on désire si fort qu'on invente¹⁷³. » Nous considérons ainsi que le conte est en effet émancipateur puisqu'il subvertit par l'espoir, qui, à travers les histoires, fait écho à nos propres espérances et à notre vie personnelle : « [L]'imagination est aussi bien l'instrument de la création que celui de l'expérience intérieure, et d'où la nécessité de reconnaître que l'imaginaire est le moteur du réel, qu'il oblige au progrès [l'italique appartient à l'auteure]¹⁷⁴. » Cela nous donne la force pour avancer. Et n'est-ce pas justement cela l'émancipation, un affranchissement dans l'intime ? Une pensée autonome qui permet de franchir les barrières de nos peurs et de nos immobilismes ? Ainsi le conte est-il ce « [p]ont jeté sur l'abîme qui sépare le réel du souhaitable¹⁷⁵ ». Grâce à ses finales généralement optimistes, il offre une vision d'un monde plus favorable. Le rêve peut compenser un besoin, certes. « On a pourtant pu dire, non sans quelque apparence de raison, que celui qui n'a pas de force pour le rêve n'en a pas pour la vie¹⁷⁶. » Et nous gardons du récit un sentiment de justice, après tout, car le bon l'emporte sur le mauvais. « La fiction ne devrait-elle pas ouvrir toutes sortes de portes, permettre à l'enfant d'imaginer d'autres possibilités d'être pour qu'il puisse enfin

¹⁶⁹ Michel Butor, « La balance des fées », *loc. cit.*, p. 65.

¹⁷⁰ Henri Desroche et Joseph Gabel, « Utopie », *loc. cit.*, p. 922.

¹⁷¹ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 187.

¹⁷² *Ibid.*, p. 186.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷⁵ Luda Schnitzer, *Ce que disent les contes*, Paris, Éditions du Sorbier, 1995, p. 10.

¹⁷⁶ Henri Desroche et Joseph Gabel, « Utopie », *loc. cit.*, p. 924.

se choisir¹⁷⁷ ? », demande Held. Il choisira alors son propre chemin, avec suffisamment d'optimisme pour entrevoir le possible.

2.3 L'impact de l'effet de distanciation sur la suspension consentie de l'incrédulité

Cette idée tout juste évoquée du « conte-opium¹⁷⁸ » au potentiel anesthésiant fait écho au caractère fictif du conte. Nous avons mentionné que les formules de fin et de début du récit établissent la convention du genre et placent le texte sur les terres du feint. C'est ici que la *suspension consentie de l'incrédulité* entre en compte. L'expression de Samuel Taylor Coleridge¹⁷⁹ s'adresse aux œuvres de fiction : elles nous emportent, nous font décoller et nous plongent dans un univers loin de notre réalité, de notre corps et du lieu dans lequel nous nous trouvons. Si ce n'était de la suspension consentie, bien des histoires nous paraîtraient trop étranges, trop peu probables selon nos connaissances ou croyances des lois de la nature – trop pour que nous puissions nous y laisser aller. En études théâtrales, l'on parle d'un processus de *dénégation* : « La situation du spectateur qui subit l'*illusion* théâtrale, tout en ayant le sentiment que ce qu'il perçoit *n'existe pas* vraiment¹⁸⁰ ». Dans ce cas, la pièce joue avec des « effets de réel et d'irréel¹⁸¹ ». L'illusion théâtrale nous amène ainsi à considérer l'importance de la « dialectique du couple illusion/ désillusion¹⁸² » et les possibles conséquences d'un débalancement du côté de la désillusion. Nous examinerons dans cette partie la suspension consentie de l'incrédulité du point de vue des études théâtrales ainsi que les écrits de Norman Holland, qui en interroge différents aspects à la lumière de la neuropsychologie. Nous verrons la position de Brecht, celle de sortir le spectateur de la somnolence de la catharsis, et nous la confronterons à

¹⁷⁷ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 10.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria ; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1965 [1907], p. 6.

¹⁸⁰ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 107.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

¹⁸² *Id.*

l'idée que la suspension consentie nous permet d'adhérer à l'œuvre. Nous expliquerons, enfin, comment nous appliquerons ces deux pensées à l'écriture dans le volet création.

2.3.1 Le point de vue des études théâtrales

En théâtre, la suspension consentie de l'incrédulité permet à la catharsis d'opérer : il s'agit d'un procédé par lequel le spectateur s'identifie aux personnages et qui donnerait lieu à une « purgation des passions¹⁸³ » : « La psychanalyse l'interprète comme plaisir pris à ses propres émotions au spectacle de celles de l'autre, et plaisir de ressentir une partie de son ancien moi refoulé qui prend l'aspect sécurisant du moi de l'autre¹⁸⁴ ». Diderot considère que la distance entre l'acteur et son rôle renforcerait l'illusion théâtrale qui se « joue lorsque nous prenons pour réel et vrai ce qui n'est qu'une *imitation* de la réalité¹⁸⁵ ». Il estime que cette illusion amènerait le spectateur à améliorer ses propres mœurs, alors que pour Rousseau, l'illusion théâtrale ne ferait pas en sorte qu'on se trouve changé après avoir vu une pièce, transformation vers laquelle il faudrait pourtant tendre. Le spectateur pourrait par exemple s'indigner, mais sans que cela influence son caractère. Pour Brecht non plus, la catharsis ne permettrait pas à celui qui la reçoit d'avoir un regard libre sur la pièce. Cette passivité le dérange¹⁸⁶. Il vise des modifications (sociales, politiques, etc.) dans l'esprit du spectateur. Le théâtre épique exige des jugements de celui-ci : pour qu'il apprenne à penser par lui-même, il ne devrait pas « subir » la pièce. Selon Brecht, ce n'est pas en se reposant devant une œuvre que l'on affûterait son esprit critique. Il écrit que le spectateur « dépose sa raison avec le manteau au vestiaire¹⁸⁷ » lorsqu'il va au théâtre. La suspension de l'incrédulité, c'est cette tendance à tout simplement arrêter de se questionner à savoir si l'on y croit ou pas. Ce n'est pas que l'on perçoive le texte comme une source de vérité, mais selon Genette, l'on « renonce[rait] volontairement à l'usage de son droit de

¹⁸³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸⁴ *Id.*

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸⁶ Laura Bradley, *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Modern Languages and Literature Monographs), 2006, p. 3.

¹⁸⁷ Ma traduction : « gibt seine Vernunft mit dem Mantel in der Garderobe ab », *Id.*

contestation¹⁸⁸ ». Au lieu de se glisser dans un mode de réception sceptique, l'on accepterait ce qui se passe sur scène et l'on ne penserait plus activement.

L'illusion théâtrale ne s'appliquerait toutefois pas tout à fait au conte, puisque ce dernier ne suscite pas la même illusion que des genres plus réalistes. Son caractère merveilleux et le fait que le conteur s'adresse souvent directement au spectateur (le quatrième mur étant brisé) le classent tel un récit duquel on sait qu'il ne représente pas la vie en tant que telle. Marian Hobson, dans *L'art et son objet*, décrit que ce sont aux œuvres réalistes, naturalistes et à celles faisant partie de leur héritage que l'on reproche l'illusion qu'elles provoquent¹⁸⁹. Le conte, nous l'avons constaté lorsque nous en avons tracé les grandes lignes, est encadré de formules nous annonçant d'emblée qu'il se situe hors de notre conception de la réalité : il s'agit d'une fiction avouée. Les phrases d'introduction et de fin de narration indiquent où celle-ci débute et où elle se termine, elles « enferment le conte dans leur parenthèse, et signalent, à l'intérieur du récit perpétuel de l'adulte, le passage du véridique au féerique et inversement¹⁹⁰ ». La convention du genre, ce contrat implicite entre un lecteur/ spectateur et une œuvre définit les attentes que nous avons envers elle. La convention du conte permet ainsi de contrer l'illusion qu'on rencontre dans d'autres genres comme le théâtre classique, le roman réaliste, etc. Dans un paragraphe où il distingue entre le merveilleux et le fantastique, Todorov écrit que l'« univers surnaturel [du conte merveilleux] ne doit pas éveiller de doutes. Le fantastique nous met devant un dilemme : croire ou pas ? Le merveilleux réalise cette union impossible, proposant au lecteur de croire sans croire vraiment¹⁹¹ ». Les formules qui englobent le conte nous font pénétrer instantanément dans sa dimension si franchement imaginaire. Grâce à elles, le lecteur/ spectateur sait qu'il se situe sur les terres de la fiction et qu'aucune loi ne sera la même par rapport à notre monde à nous. Il ne croit pas *pour de bon*, simplement le temps d'une lecture ou d'une écoute : c'est une énonciation feinte et qui s'affirme comme telle.

Le fait que le conte soit une fiction ne signifie toutefois pas que le genre exclut le réel. Seulement, nous l'avons vu lorsque nous avons tracé la définition d'une énonciation

¹⁸⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 128-129.

¹⁸⁹ Marian Hobson, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, traduit de l'anglais par Camille Fort, Paris, Honoré Champion (Les dix-huitièmes siècles), 2007, p. 12.

¹⁹⁰ Michel Butor, « La balance des fées », loc. cit., p. 63.

¹⁹¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 88.

sérieuse, on ne peut pas y remonter aux sources de l'information, si information il y a, puisque le genre ne demande pas une rigueur quant à la vérification des données. Outre les éléments paratextuels, ses formules et son écriture très spécifique agissent comme un guide pour celui qui le reçoit : voici ce que l'on vous dit, et c'est certain qu'il ne faudra pas examiner si tout cela est vrai, car vous êtes dans un conte !

2.3.2 Le point de vue de la neuropsychologie

Du côté de la neuroscience, Holland expose dans « The Power(?) of Literature : A Neuropsychological View¹⁹² » quatre points qui décrivent ce qui se produit lors de la suspension consentie de l'incrédulité. Selon l'auteur :

Quand nous suspendons notre incrédulité en lisant un texte littéraire,

1. nous ne percevons plus notre corps;
2. nous ne percevons plus notre environnement;
3. nous n'évaluons plus les probabilités et ne mettons plus nos perceptions à l'épreuve la réalité;
4. nous répondons de façon émotionnelle à l'œuvre de fiction, comme si elle représentait la réalité¹⁹³.

Holland fait appel à la notion de « désintéressement » de Kant, selon lequel on ne planifie pas d'action lorsqu'on se laisse aller à l'appréciation d'une œuvre. Il explique que d'agir ou de prévoir d'agir serait contraire à la suspension consentie de l'incrédulité : « Alors, que se passe-t-il quand nous sommes absorbés dans la lecture d'un livre, dans l'écoute d'un film ou d'une pièce de théâtre ? *Nous ne projetons pas de bouger* [...] Dès que nous projetons de bouger, de nous lever pour aller chercher un verre de vin [ou] de mettre un bras autour de notre voisin, [...] nous perdons notre concentration¹⁹⁴ ». Le seul fait d'*anticiper* un mouvement serait incompatible avec notre adhérence à une œuvre. Selon Holland, si on

¹⁹² Norman Holland, « The Power(?) of Literature: A Neuropsychological View », dans *New Literary History*, vol. 35, n° 3 (Summer 2004), p. 395-410.

¹⁹³ Ma traduction : « *When we suspend disbelief in a literary text, 1. we no longer perceive our bodies; 2. we no longer perceive our environment; 3. we no longer judge probability or reality-test; 4. we respond emotionally to the fiction as though it were real.* », *Ibid.*, p. 396-397.

¹⁹⁴ Ma traduction : « *Now what is happening as we are absorbed in a movie or play or book ? We are not planning to move [...] As soon as we do plan to move, to get up and fetch a glass of wine [or] to put an arm around our neighbor, [...] we lose our concentration* », *Ibid.*, p.399-400.

planifie une action, on pense déjà à la finalité de celle-ci, à ce qui arrivera. L'on doit se figurer d'avance où l'on veut déposer le verre si on choisit de le déplacer :

Nous mettons nos perceptions à l'épreuve de la réalité [...] en projetant de bouger. Et pour agir, il nous faut imaginer un passé et un futur pour chaque objet, aucun de ces deux-là, cependant, ne rendant compte de la réalité actuelle [...] À la minute où nous projetons de bouger, nous [...] rompons le charme. Nous cessons d'être captivés et concentrés. Nous réactivons les parties de nos lobes frontaux servant à planifier et à exécuter des actions et, avec eux, nous mettons de nouveau nos perceptions à l'épreuve de la réalité et des probabilités¹⁹⁵.

Cette vérification du réel peut résulter de l'anticipation d'une action physique. Nous pouvons également nous demander si elle pourrait aussi être tout simplement due à une si importante référence à l'univers matériel dans l'œuvre que cela ramènerait au présent. Notre mode de réception serait alors modifié par le fait que nous devons de nouveau « tester » la réalité.

Holland indique par contre aussi que ce n'est pas parce qu'on met nos doutes en retrait pendant un moment qu'on ne revient pas par la suite à ce qu'on a vécu. Ce sont des instants durant lesquels on se trouve absorbé, qui peuvent se dissiper lorsqu'on se gratte l'oreille, qu'on se sert un verre d'eau ou bien tout simplement si on pense à autre chose (ou encore si on n'est pas emporté dans une œuvre pour des raisons de goût), mais qui donnent une matière à réflexion qui va au-delà de la lecture :

[N]e pas imaginer nos propres gestes est la clef pour cesser de confronter ce que nous lisons avec le réel quand nous sommes plongés dans une œuvre littéraire. Évidemment, il existe cependant des formes de littérature (au sens très large) qui exigent un geste de notre part : la propagande, les publicités, la polémique politique. Mais généralement, nous devons agir plus tard. On ne s'attend pas à ce que nous nous levions au plein milieu du *Triomphe de la volonté* de Riefenstahl pour nous engager à toute vitesse dans le parti nazi¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Ma traduction : « We test reality [...] by planning to move within it [...] And to act, we have to imagine a future and a past for an object, neither of which is true now [...] The minute we think about acting, we [...] break the spell. We cease to be rapt and absorbed. We reactivate the parts of our frontal lobes essential to planning and executing actions and, with them, the testing of reality and probability. » *Ibid.*, 399-401.

¹⁹⁶ Ma traduction : « [N]ot imagining one's own actions is the key to our ceasing to reality-test when we become absorbed in literature. Obviously, though, some kinds of literature (broadly defined) demand action from us: propaganda or advertising or political polemics. But typically, we are to act later. We are not expected to jump up in the middle of Riefenstahl's *Triumph of the Will* and rush off to join the Nazi party. », *Ibid.*, p. 403.

La suspension consentie ne serait donc pas forcément le gage d'un esprit endormi au-delà de l'œuvre. Le conte pourrait avoir un réel effet sur notre perception, même si on ne le lit pas comme un manuel ou un article didactique. On se laisserait emporter dans le récit, mais les enseignements se frayeraient un chemin dans notre esprit à la suite de notre lecture ou de notre écoute.

2.3.3 L'effet de distanciation appliqué au réel dans le conte

Nous tentons d'apercevoir dans cette partie comment des références au réel peuvent mener à une rupture de la suspension consentie de l'incrédulité, en confrontant ce concept à l'effet de distanciation de Brecht, ceci afin d'observer ce procédé théâtral lorsque nous l'appliquons à notre pratique. Il se pourrait que d'intégrer un trop grand nombre (encore une fois, voici un qualificatif bien arbitraire, mais ô si dur à quantifier) d'éléments du réel revienne finalement à empêcher celui qui reçoit le récit de se laisser emporter par l'œuvre. Comme si cela le ramenait trop dans l'ici et maintenant et qu'on devait en tant que lecteur/ spectateur se sentir à nouveau à l'affût de savoir si ce qu'on nous dit est bien vrai ou pas.

Étant donné que nous concevons le conte comme un lieu favorable à l'émancipation à travers des éléments du réel, ces réflexions sur la suspension consentie de l'incrédulité nous mènent vers deux hypothèses. D'une part ressort l'idée que le fait de briser la suspension consentie nous aiderait à mieux penser, à nous interroger sur notre réalité, comme le souhaite Brecht ; d'autre part, il se pourrait aussi qu'on ne soit plus emporté dans la fiction et que donc les effets émancipateurs du conte n'opèrent plus. Pour Coleridge, les références au monde matériel (par exemple les objets décrits trop précisément) pourraient constituer un frein au plaisir qu'on prend devant une création. Selon lui : « Est poème toute composition qui s'oppose aux œuvres scientifiques en ce qu'elle se donne pour but immédiat le plaisir, pas la vérité¹⁹⁷. » De cette même manière, on peut se demander si l'appréciation du récit merveilleux est en quelque sorte en conflit avec sa fonction

¹⁹⁷ Samuel Taylor Coleridge, « Autobiographie littéraire. Biographia Literaria », dans *La Ballade du Vieux Marin et autres poèmes. Suivi d'extraits de L'Autobiographie littéraire*, présentation et traduction de Jacques Darras, édition bilingue, Paris, Gallimard (Poésie), 2007, p. 384.

informative. Comme nous avons établi qu'il s'agit d'un genre par lequel se transmettent couramment des connaissances (dont des traces du passé), nous jugeons pourtant que le conte est propice à véhiculer un apprentissage étant donné que justement, le lecteur/ spectateur ne se demande pas s'il peut croire au récit ou pas. Il ne sera pas porté à se questionner sur sa véracité puisqu'il sait très bien que la fiction ne tente pas de nous mentir. Nous estimons que la suspension consentie de l'incrédulité permet de s'adresser au subconscient et que nous ne vérifierions plus toutes les informations d'un regard sceptique si nous sommes installés confortablement dans l'énonciation feinte : nous considérons aussi que l'effet de distanciation constitue une méthode intéressante pour encourager le spectateur à développer son raisonnement. Selon l'effet de distanciation, afin de donner au spectateur des outils pour activer son esprit critique, il s'agit de rendre les choses étranges pour celui qui reçoit l'œuvre.

À l'encontre de la suspension consentie de l'incrédulité, Brecht veut former l'opinion, que l'on s'extrait de la catharsis, que l'on réalise où l'on est (au théâtre en l'occurrence) et que l'on prenne conscience en quelque sorte de ce que l'on pense. Dans ce sens, la passivité semble contredire le sens critique. Nous avons vu que le conte comporte des contrastes qui mettent en relief certains éléments : des inégalités entre le bien et le mal et une dualité entre le monde réel et l'univers merveilleux. Ces éléments rejoignent l'effet de distanciation, puisqu'ils permettent au réel de détonner face à l'imaginaire. C'est en prenant en compte ces deux procédés distincts (la suspension consentie et l'effet de distanciation) que l'écriture de la partie création de ce mémoire jongle avec l'imaginaire et le réel. Étant donné que le réel nous apparaît de manière manifeste et différente lorsqu'il est entouré de personnages fantastiques ou encore placé dans des situations fabuleuses, il s'agit de l'intégrer tout en maintenant cette dimension merveilleuse propre au conte. Ainsi le lecteur/ spectateur se laissera emporter par l'œuvre grâce à la suspension consentie de l'incrédulité, sans que le réel dans ces mondes fictionnels l'en sorte et l'empêche d'adhérer au récit. Le fait de s'abandonner à une histoire constitue un ingrédient, selon nous, essentiel afin d'accéder à une émancipation. Il s'agira donc, dans le recueil du volet création, de ne pas ôter l'illusion de la fiction au lecteur tout en jouant avec l'étrangeté d'apercevoir différents aspects de la matière dans des univers merveilleux.

Nous avons aussi observé avec Brecht et Chklovski qu'il existe plusieurs manières de créer un *effet d'étrangeté* (par la *distanciation* du théâtre épique ou par la *défamiliarisation* qui opère sur le langage littéraire). Nous choisissons de susciter cette distanciation par le réel dans le texte, et non par un recul du lecteur face à l'œuvre de fiction. Comme Coleridge le décrit en évoquant le processus de création de M. Wordsworth, nous souhaitons

parer du charme de nouveauté les objets les plus quotidiens, [...] susciter un sentiment analogue à celui du surnaturel et, en éveillant l'esprit de l'endormissement où le plonge la routine, [...] le diriger vers les splendeurs qu'offre à nos yeux l'univers, ce trésor inépuisable que, à cause de l'écran d'une trop grande familiarité, nos yeux voient et pourtant ne voient pas, nos oreilles entendent et n'entendent pas, nos cœurs ne sentent ni ne comprennent¹⁹⁸.

Ce n'est pas la forme du conte que nous espérons secouer, briser, changer. Nous ne demandons pas à ce que le lecteur trouve le récit en tant que tel étrange, mais que le texte joue avec les contrastes entre réel et imaginaire, ce qui permettra éventuellement l'émergence d'un nouveau regard sur la matière.

2.4 Conclusion

En résumé, le présent chapitre nous a permis d'examiner, à l'aide de trois caractéristiques du conte (ses contrastes, ses finales optimistes et sa nature fictionnelle), différents liens qui unissent celui-ci au réel et en quoi ces liens peuvent donner lieu à une émancipation.

Les contrastes à l'intérieur du conte mettent en exergue leurs composants : à travers celui entre « bons » et « méchants », le récit pointe du doigt des inégalités, et par celui entre imaginaire et réel, il provoque une dissonance entre son univers merveilleux et le nôtre. Les références au réel dans le conte servent ainsi l'enfant à discerner ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas. Il sera important qu'il sache établir cette distinction pour qu'il ne se fasse pas

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 379.

piéger en tant qu'adulte (par des articles de journaux par exemple, ou encore par des sites internet aux sources douteuses, par des politiciens, etc.). Ce contraste entre réel et imaginaire mène également le lecteur à « [i]nterroger l'habituel¹⁹⁹ » : les objets et autres éléments du réel prennent forme dans notre esprit, simplement par le fait de les concevoir, de les évoquer. À l'intérieur d'univers merveilleux, nous les percevons soudainement autrement.

Le conte appelle aussi un sentiment d'espoir, suscité par ses finales généralement heureuses. Celles-ci font naître l'optimisme nécessaire à ce qu'on puise l'envie et la motivation pour développer de nouveaux mondes. Elles donnent du pouvoir : en participant à modifier notre vision du réel, elles nous aident à nous émanciper.

Nous nous sommes ensuite penchés sur le caractère fictionnel du conte. Nous avons réfléchi sur la *suspension consentie de l'incrédulité*, qui opère lors de l'écoute ou de la lecture d'un récit, et nous l'avons confrontée à l'*effet de distanciation*, procédé que nous appliquons aux contrastes entre réel et imaginaire. Pour Holland, la suspension consentie, bien qu'elle ressemble à un endormissement de l'esprit, n'empêcherait toutefois pas d'accéder à un apprentissage. Nous pénétrerions sans crainte dans le lieu sécurisant de la fiction pour nous laisser transformer. Selon Brecht, il s'agit pourtant de nous sortir de cette suspension consentie au moyen de l'effet de distanciation.

Nous estimons les références au réel dans le conte comme étant propices à notre apprentissage ainsi qu'à notre croissance personnelle. Nous pensons pourtant aussi qu'elles pourraient nous empêcher de nous laisser emporter par le récit – son univers merveilleux serait alors en quelque sorte « contaminé » par le réel. C'est pourquoi nous jonglons dans notre recueil avec le dosage entre réel et imaginaire (bien que nous ne puissions pas présenter de posologie dans cette direction). Le conte semble avoir un fort potentiel pour émanciper par le réel, pour réenchanter le monde et nous le restituer. S'il conserve sa dimension merveilleuse, les références au réel sauront y participer.

Si on observe l'effet de distanciation en l'appliquant à notre pratique, on se rend compte que la dissonance entre le merveilleux et le réel sert à son tour à mettre en évidence ce dernier, qui peut dans ce sens être considéré comme un élément *étrange*. Nous

¹⁹⁹ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 11.

souhaitons développer une écriture du conte dans laquelle nous véhiculons des connaissances sur la matière tout en permettant à la suspension consentie de l'incrédulité d'opérer, donc sans que celui qui reçoit le récit entame un autre type de lecture de l'œuvre, plus sceptique. Tout en gardant ceci à l'esprit et bien que le conte comprenne déjà cette dualité entre monde concret et fiction, il nous apparaît intéressant de proposer dans le volet création des espaces où le réel prend une place plus importante et, par conséquent, plus étrange, afin que nous puissions nous laisser émanciper par lui à partir de réflexions qui auraient alors la possibilité d'émerger par le récit.

Chapitre 3 – Conter la matière : processus de création

« Le monde réel est toujours le pré-texte du texte de la fiction, et la fiction (si elle “prend”) nous y ramène de façon détournée²⁰⁰. »

Le présent chapitre décrit le processus de création du recueil *Conter la matière* et du laboratoire qui y est relié en exposant les façons dont les réflexions théoriques de ce mémoire peuvent s’appliquer et s’observer dans le volet création. Comme précisé dans la méthodologie, je m’exprime dans cette partie à la première personne du singulier, afin de retracer l’acte de création de manière sensible, me rapprochant ainsi de nouveau du processus, et pour rendre compte de mes intuitions autour des effets des références au réel et au merveilleux dans mes écrits.

Dans ce chapitre se dessinera une description de mon écriture du conte et de mon approche, suivie des différentes stratégies d’intégration de la matière dans mon recueil et dans le laboratoire de création, par les divers aspects qu’elle y prend et par les manières dont elle y est poétisée. Pour terminer, je partagerai mes intuitions et réflexions qui ont surgi au cours de ma pratique, dont des questionnements en lien avec les effets sur le texte si la place du réel s’y faisait très (trop) grande.

3.1 Une écriture du conte à caractère hybride

Les textes de ce mémoire ne ressemblent pas à des contes au sens traditionnel du terme. Ce sont plutôt des œuvres hybrides qui penchent tantôt vers la parole poétique, tantôt vers la nouvelle. Il se pourrait que l’encadrement dans le genre du conte soit discutable pour certaines d’entre elles. Selon la définition que nous en avons tracée dans 1.2.1, « Traits généraux du genre », le conte est une rencontre entre un narrateur et un public, une représentation donc. Étant donné que les récits du recueil prennent une forme écrite, cela

²⁰⁰ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p. 81.

les éloigne déjà considérablement du conte plus « classique », si on perçoit celui-ci comme un art se véhiculant oralement. La plupart de mes textes ne font pas non plus partie de l'héritage d'histoires plus anciennes (à part *D'or, de paille et de plomb. et de gras de canard, éventuellement*²⁰¹, qui remanie un récit des frères Grimm). Ils ne sont généralement pas non plus encadrés des traditionnelles formules d'introduction et de sortie du conte. Certains de mes textes sont très courts, ce qui les distingue encore de ce genre tel qu'on le conçoit habituellement. Pourtant, j'estime qu'ils relèvent du conte lorsqu'on le perçoit au sens large, puisqu'ils révèlent chacun un récit merveilleux, même si certains le racontent en quelques lignes seulement. Parfois, l'histoire est implicite, hors du texte – mais celui-ci la suggère toujours – comme dans ce récit composé de seulement trois phrases : « L'histoire a mal tourné entre deux roches amoureuses. En fusion, elles se confondaient, pensant que ce qui comptait était le degré. L'une s'accordait en Celsius, l'autre en Fahrenheit²⁰² » (p. 126). Cet écrit met en scène deux personnages (deux roches) et une intrigue (une relation sentimentale qui ne se déroule pas comme prévu). Les éléments très imagés du récit (les deux échelles de température qui feraient notamment écho à des discordances dans une histoire amoureuse) peuvent prolonger celui-ci dans l'esprit du lecteur (il pourrait entre autres imaginer des manières par lesquelles cette confusion entre les échelles de température se manifesterait).

Mes textes se rapprochent également du conte par leur dimension merveilleuse dans laquelle des choses deviennent possibles qui ne le sont pas dans notre monde (dans *Stéroïdes [et le cœur d'astres morts]* par exemple, les planètes discutent entre elles). Mes écrits sont aussi teintés de ce flou qui caractérise les contes : généralement, les personnages n'ont pas de prénom et l'on ne sait pas clairement où les histoires ont lieu ni *quand*.

Bien qu'il se trouve par écrit, le recueil contient des traces d'oralité, grâce à l'utilisation d'un langage proche de la parole dite. Mes récits jouent ainsi avec un mélange de langage *littéraire* et de langage *parlé*. J'ai pour cela choisi de ne pas placer en italique les mots provenant du vocabulaire oral (par exemple : « Maudit facteur qui ne servait à

²⁰¹ Comme je choisis l'utilisation de deux polices d'écritures distinctes dans le volet création pour mettre l'accent sur deux différents tons de voix, je maintiens ce procédé lorsque je cite des extraits de ma création dans l'essai théorique.

²⁰² Nous indiquerons le numéro de page, tel qu'il figure dans le mémoire, entre parenthèses à la fin de la citation.

rien !! » [p. 105]). Comme mon écriture s'établit dans un contexte québécois, j'ai décidé de ne pas non plus mettre en italique les termes ou expressions québécoises, puisque cela attirerait l'attention sur eux, ce que je ne juge pas nécessaire.

Les recherches menées précédemment sur le caractère subjectif du *réel* m'ont animée à considérer l'intérêt de l'utilisation de la 1^{re} personne du singulier dans la narration. Le *je* témoigne de la subjectivité du conteur : il nous prévient que c'est *son* histoire, qu'elle nous est transmise d'un certain point de vue. On peut aussi intégrer une voix plus personnelle dans les récits en employant un ton plus intime. C'est pourquoi dans mes textes on retrouve, parallèlement au (et indépendamment du) *je*, une voix distincte, perceptible par une police d'écriture différente (Seravek Extra Light). À la fin du conte H2O strip-tease, on peut notamment lire ceci :

Vous aurez certainement trouvé des failles à cette théorie.

Il arrive aussi qu'on ait envie de se donner de la salive, de la sueur et bien d'autres choses en même temps, de manière mutuelle. Eh bien, dans ce cas-là, arrêtez-vous un instant et dites-vous que c'est peut-être – ou peut-être pas –, mais que ça ressemble quand même un peu – à la diffusion de l'eau à travers une membrane semi-perméable.

C'est tout de même assez sexy (p. 114).

Bien qu'il ne contienne pas le pronom *je*, cet extrait révèle une voix plus intime, celle de l'auteure (par le ton utilisé, celui-ci étant accentué par une police d'écriture distincte).

3.2 Une approche émancipatrice centrée sur la matière

Mon intention dans le volet création consistait à développer une écriture du conte dans laquelle la matière joue un rôle transformateur dans notre esprit. Nous sommes entourés d'objets et de substances dont nous ne connaissons pas toujours ni les détails de leur composition ni leurs propriétés. Introduire la matière dans un récit merveilleux réside selon moi en une manière de dialoguer avec elle tout en la mettant en scène, c'est-à-dire de donner à rêver à partir d'elle en transmettant des connaissances sur ses caractéristiques. Dans le chapitre précédent, l'effet de distanciation appliqué au réel dans une œuvre de

fiction est apparu comme un moyen intéressant pour parvenir à ce déplacement de regard, dans la mesure où l'on maintient également par le merveilleux la suspension volontaire de l'incrédulité. C'est donc en intégrant la matière à la dimension imaginaire du conte – dimension dans laquelle on n'a pas l'habitude de retrouver des références détaillées et informatives reliées à la matière – que j'ai tenté d'engendrer, à l'intérieur de mes textes, l'émergence de ces deux procédés. Le conte saura ainsi conserver son statut d'énonciation feinte de par son univers fictionnel, ce qui donnera la possibilité aux fonctions esthétique, initiatique et ludique du conte d'accompagner sa fonction didactique et de favoriser le plaisir qu'on peut éprouver lorsqu'on reçoit le récit.

Pour Zipes, c'est notre regard sur la société qui doit être renouvelé. Considérant le potentiel transformateur du conte sur notre esprit, il déplore les histoires qui nous restreignent au niveau de la pensée pour nous adapter socialement. Selon lui, c'est la structure sociale à l'intérieur du récit qui a tout intérêt à être bouleversée si on veut donner lieu à une modification dans nos perceptions. Dans le cas de ce recueil, et en suivant cette même idée, c'est donc en attribuant à la matière une place différente de celle qu'on lui connaît habituellement – à travers des situations inusitées ou simplement en la mettant en exergue – que j'espère qu'elle prendra vie dans l'esprit du lecteur pour y susciter une évolution dans la conception qu'il s'en faisait.

Dans *Le goût de Pierre*, le personnage principal se met par exemple à manger l'enduit de sa maison (un enduit en argile). Il découvre ensuite peu à peu la saveur d'autres types de terre de son village. Parallèlement à ceci, le texte porte un regard sur les méthodes de construction en terre crue et celles en béton. On associe rarement la terre à une saveur, mais plutôt à une couleur ou bien à une texture. Dans la société occidentale, on ne lie pas non plus forcément la terre crue à la composition d'édifices, même si cela consistait et consiste encore en un matériau de construction couramment utilisé de par le monde. J'ai voulu ouvrir le récit à la dimension gustative de la terre et rapprocher celle-ci de sa conception comme élément de construction et enduit. La terre peut ainsi être considérée sous plusieurs de ses facettes, dans un contexte éloigné de celui qu'on lui attribue généralement. Cette idée que nous nous faisons d'une matière s'écarte de cette façon de son *prototype*, cette image générique qui se transforme selon nos connaissances et les circonstances dans lesquelles la matière est aperçue.

Dans ce mémoire de recherche-crédation, le terme *émancipation* est utilisé au sens de cette liberté qu'il suggère et qui peut résulter d'une appropriation du savoir. Dans le cadre du recueil du volet création, les contes mettent donc en scène le bois, la terre, l'eau et la roche dans le but de permettre au lecteur d'entrer en relation avec eux et de confronter son point de vue à d'autres points de vue – non pas dans l'idée qu'il adopte un autre point de vue à tout prix, mais afin qu'éventuellement il puisse questionner le sien.

Ma pratique est teintée d'un engagement social qui transparaît certaines fois dans mes textes (dans *Le chant des immuables*, on peut entre autres lire une critique des « coupes à blanc »). Je m'efforce toutefois de ne pas écrire des récits stériles de par une perspective trop unilatérale ou un discours trop éducatif. Un artiste, en exprimant son opinion, ses valeurs, son engagement envers le monde ou dans une cause en particulier, contribue à la diffusion de connaissances qui peuvent participer à ce qu'un changement s'opère dans l'esprit des gens, bien que celui-ci soit difficilement quantifiable. Carol Martin, s'intéressant au théâtre du réel, l'expose en ces termes :

Que le théâtre du réel ait ou non la capacité singulière de changer la réalité en dehors du théâtre, il contribue néanmoins à la formulation de ce que nous entendons par réalité. En alimentant les débats et les polémiques touchant le domaine public, le théâtre du réel joue un rôle dans notre compréhension du monde ainsi que dans l'élaboration de nos modes de compréhension. Comme d'autres médias prétendant avoir une relation particulière avec les événements du monde réel, le théâtre du réel peut intervenir de façon génératrice ou critique dans les préjugés des gens et dans les limites de la compréhension de l'opinion publique. Le théâtre du réel peut aussi simplifier à l'extrême, enflammer les préjugés ou soutenir des points de vue unilatéraux²⁰³.

Ce que Carol Martin décrit ici est un potentiel d'évolution de notre vision. Il explique qu'en abordant des événements du monde réel, une œuvre peut tout autant être la source d'une ouverture d'esprit qu'elle saurait véhiculer des préjugés et ainsi donner lieu à une conception étroite du monde.

De par cette volonté de ne pas utiliser des éléments du réel à des fins normalisantes,

²⁰³ Ma traduction : « Whether or not theatre of the real has a singular ability to change reality outside the theatre, it does contribute to formulating what we understand as reality. By contributing to debates and disputes in public life, theatre of the real participates in what we know and how we come to know it. Like other media that claim to have a special relationship to events in the real world, theatre of the real can make a generative and critical intervention in people's prejudices and the limitations of public understanding. Theatre of the real can also oversimplify, inflame prejudices, and support one-sided perspectives », dans Carol Martin, *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (Studies in International Performance), 2013, p.119.

j'ai porté une attention particulière à l'intention avec laquelle j'écrivais. Held expose d'ailleurs le risque qu'il y aurait à « impos[er par une œuvre] des contenus dogmatiques à accepter tels quels (car l'œuvre littéraire se confondrait alors avec le "manuel" au sens le plus étroit et négatif du terme, c'est-à-dire un réceptacle de connaissances ou de pseudo-connaissances figées...) ²⁰⁴ ». Afin de dire quelque chose sur le monde, sur le réel, tout en laissant le lecteur tirer ses propres leçons du texte, il s'agissait donc pour moi d'écrire à travers des perspectives multiples, de remettre en question le réel, de ne pas prendre le lecteur pour un ignorant à qui il faudrait offrir *une vérité* sous forme d'un récit.

Dans l'état de la question, la notion de réel a par ailleurs été décrite comme étant plutôt subjective. La narration à la première personne du singulier ou bien le ton de voix, intime, de la conteuse rend, selon moi, cette subjectivité possible. En assumant la parole du récit, je ne dis pas des vérités « universelles », mais les miennes.

Il était aussi essentiel pour moi de véhiculer des informations *justes* par mes contes. J'ai donc entamé, en amont de l'écriture, des recherches sur les matières premières que j'allais convoquer dans mes textes. Je me suis renseignée sur leurs propriétés ainsi que sur certains de leurs enjeux sociaux (au moyen de films documentaires, de livres, d'interviews avec un mineur, un plaqueur d'or, une céramiste et un professeur en astrophysique, et en suivant des cours de chimie, de biologie et de physique). J'ai ensuite fait relire les quatre volets de mon recueil par des personnes spécialisées dans les domaines en lien avec la matière dont je parle pour m'assurer de ne pas glisser de mensonges ou de distorsions sur sa qualité « concrète » ou « réelle » dans mon écriture. Cette exploration autour de la matière est décrite plus précisément dans la section suivante.

3.3 Stratégies poétiques d'ouverture de la matière sur l'imaginaire

L'intégration de la matière comme manifestation du réel dans les contes se traduit dans la partie création de ce mémoire par différentes méthodes. Celles-ci portent d'abord sur les recherches effectuées avant, pendant et après l'écriture pour mieux appréhender les

²⁰⁴ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 182.

matières que j'invoque dans les textes. Elles visent ensuite les divers aspects de la matière auxquels je me réfère dans le recueil, puis la manière dont celle-ci est poétisée et intégrée au discours de la fiction. Elles s'appliquent enfin aux expressions du réel dans le laboratoire de création.

3.3.1. Stratégies d'approche de la matière autour de l'acte d'écriture

Ma toute première stratégie d'intégration de la matière concerne ma propre appréhension de celle-ci : autrement dit, j'ai cherché à enrichir mes connaissances sur les diverses propriétés du bois, de la terre, de l'eau et des minéraux, au moyen d'entrevues avec des artisans et des ouvriers travaillant en lien avec la matière et grâce à des études théoriques (livres, articles et films documentaires). J'ai voulu m'assurer de l'exactitude de mon propos. Comme évoqué dans l'introduction de ce mémoire, j'ai pour cela demandé à des personnes spécialisées dans plusieurs domaines reliés aux matières présentes dans mes textes (une inspectrice en horticulture et arboriculture, un arboriculteur, une biologiste, une professeure en chimie, une anthropologue, une chercheuse en géosciences, un professeur en astrophysique, une céramiste, un professeur en histoire, un consultant en habitat écologique, une joaillière et un doreur) s'ils pouvaient relire mes contes et me dire si les informations qu'ils contenaient leur paraissaient correctes ou non. Il s'agissait d'une étape selon moi essentielle dans mon travail, puisqu'elle répondait à mon besoin de précision dans les renseignements véhiculés par mes textes.

Ma prochaine stratégie relève de l'acte d'écriture lui-même. Pour plusieurs de mes récits, j'ai choisi d'écrire directement dans des lieux où la matière se trouvait présente ou bien où elle se faisait transformer. J'ai donc développé des histoires dans un atelier de céramique, ou encore en m'inspirant d'une marche en forêt – des endroits propices à m'imprégner de la matière et à pleinement prendre conscience de ses odeurs, de ses bruits, de ses textures et d'autres sensations qui aident à s'en rapprocher, ce qui, je suppose et je l'espère, amène à la décrire avec justesse. J'ai goûté de la terre, cueilli des feuilles d'arbres, grignoté le bois du bouleau jaune dont les jeunes pousses ont un arôme de thé des bois (gaulthérie de son nom botanique), ce qui m'a permis de rendre compte dans mes textes des

différents sens reliés à la matière (par exemple : « Un bouleau, un feu sous la pluie à l'odeur de menthe poivrée » [p. 146]). J'ai gratté la peinture des murs pour mieux décrire, dans *Le goût de Pierre*, les gestes du personnage principal qui décape petit à petit sa maison pour en manger l'enduit ; je me suis couverte d'argile pour dépeindre *Les grandes enjambées*, où le personnage de *La petite dame* aime prendre des bains de terre. Afin de créer des récits émancipateurs sur la matière dans les contes, il s'agissait pour moi d'écrire au plus vrai d'elle.

3.3.2 La matière sous divers aspects

La matière se manifeste dans mon recueil sous diverses facettes. Pour introduire l'univers tangible dans le discours littéraire, je me suis référée à elle par des éléments historiques, culturels et de connaissance générale, par des informations tirées de recherches scientifiques en lien avec ses propriétés, par un vocabulaire qui lui est propre, par la description de sensations qui y sont reliées ainsi que par des citations de personnes dont le métier les met en contact avec la matière.

- *Éléments historiques, culturels ou de connaissance générale*

J'ai, dans plusieurs textes du recueil, placé des éléments historiques, culturels ou du domaine de la connaissance générale dans un récit merveilleux avec des personnages imaginaires. C'est une manière plutôt usuelle d'intégrer le réel dans un discours littéraire, qu'on observe souvent dans des genres plus réalistes comme le roman. Ainsi *Le chant des immuables* contient par exemple des informations (différentes essences d'érables qui poussent au Québec, la loi sur les forêts de 1986, etc.) et il exprime aussi un engagement social (on peut entre autres y apercevoir une critique de la méthode des « coupes à blanc »). À travers ce conte se dresse un tableau d'exploitations forestières et une description de l'acériculture. L'univers fictif d'érables qui communiquent et pensent se mêle au réel par des informations sur les arbres et les forêts qui sont bien ceux de notre monde et que nous pouvons reconnaître, mais qui se voient placés dans une énonciation feinte, de type merveilleux.

L'aspect historique et culturel de la matière est également illustré dans *Les grandes enjambées*, un récit qui aborde le thème de la géophagie :

Sa mère devait lui avoir appris, se dit le facteur, l'importance, quand on mange le sol,

– d'évaporer l'eau par la cuisson, éventuellement en l'enfournant sous forme de biscuits

– puis de choisir la bonne terre pour son goût sucré : celle pour les femmes enceintes, quand les cheveux du fœtus chatouillent l'utérus, ou bien celle des fourmilières, si tu veux te lever le matin, car elles sont courageuses et debout de bonne heure, elles, les fourmis, puis elles ne se plaignent pas, elles, les fourmis, puis ça devait certainement leur venir naturellement de se lever à des heures pas possibles, se dit le facteur (p. 104).

Dans ce conte, qui relève bien de l'imaginaire (les personnages et le lieu étant fictifs), se glissent plusieurs usages et croyances populaires que j'ai découverts lors de mes lectures d'ouvrages portant sur cette pratique qui consiste à ingérer de la terre. Elles sont ici décrites dans la police Seravek Extra Light afin de montrer un changement de voix dans le récit, mais on retrouve aussi des informations sur la géophagie placées en police Times New Roman dans le texte, selon le ton requis par celui-ci.

- ***Connaissances d'origine scientifique***

Outre les aspects culturels, historiques et de connaissance générale de la matière, le volet création contient aussi des textes qui mettent en scène des informations de sources scientifiques. Il s'agit en quelque sorte d'une vulgarisation scientifique à l'intérieur du merveilleux. Prenons pour exemple *Stéroïdes (et le cœur d'astres morts)*, un récit étiologique sur la formation de la Terre et de la Lune et qui retrace également l'origine de l'or sur notre planète. Dans ce conte, certaines connaissances ne sont pas nommées directement : je ne parle entre autres pas de *supernova* (l'ensemble des phénomènes liés à l'implosion d'une étoile), mais de « décès d'étoiles – tristes et merveilleux comme le sont ceux de licornes » (p. 123). Un phénomène peut aussi être décrit par son terme scientifique, comme ici : « épanchements basaltiques – quand la roche liquide et brûlante, le magma, remonte à la surface » (p. 124). Notons qu'il s'agit là d'un autre exemple où des informations sur la matière se retrouvent en format Seravek Extra Light, l'effet souhaité étant ici que le lecteur sente que le conteur, par son ton, les assume comme autant de

“capsules” informatives, imagées ou non, qui ressortent du récit. Il arrive également, comme nous allons le voir plus bas, que cette voix du conteur n’informe pas, mais commente plutôt une information qui précède. La plupart du temps, des connaissances d’origine scientifique sont toutefois placées dans le récit en police Times New Roman, ce qui les intègre alors dans la narration sans les mettre en relief par la forme. Le paragraphe suivant en donne entre autres un exemple.

Le texte *Osmose de toi* est un conte qui est tout à fait dédié à diverses propriétés relatives à l’eau, dont l’osmose. Le thème principal y est l’amour, et pourtant le vocabulaire et les informations poétisées véhiculent des enseignements, par exemple le fait que l’eau à quatre degrés Celsius est à son stade le plus lourd, ou encore qu’elle nécessite une impureté pour pouvoir geler – sans cela, elle resterait liquide. Dans le récit se trouve ainsi une référence à une image effrayante évoquée par Curzio Malaparte : dans son roman *Kaputt*²⁰⁵, il dépeint des chevaux qui, fuyant un incendie provoqué par la guerre, se seraient jetés dans le lac Ladoga, en Russie. Celui-ci se serait solidifié subitement, emprisonnant les animaux dans la glace. Malaparte décrit le lac comme « une immense plaque de marbre blanc sur laquelle étaient posées des centaines et des centaines de têtes de chevaux. Les têtes semblaient coupées net au couperet. Seules elles émergeaient de la croûte de glace [...] On eût dit les chevaux de bois d’un carrousel²⁰⁶ ». Malgré une température de moins de 0 degré Celsius, l’eau du lac n’avait pas gelé avant l’arrivée des chevaux, ce que Hubert Reeves explique par le phénomène de la *surfusion* : « Si le refroidissement est rapide, [...] la glace tarde à se former. L’eau demeure liquide bien en dessous du point théorique de congélation. Cet état est instable. Mais, quelques grains de sable, jetés brusquement, déclenchent un gel immédiat [...] Ces corps minuscules *accélèrent considérablement* la solidification [...] Une eau très pure peut rester longtemps en *surfusion*²⁰⁷. » Dans mon texte, j’expose ce phénomène en ces termes :

Tu es mon lac Ladoga. C’est arrivé en Russie en 1942. C’est une légende, et pourtant. 1000 chevaux y seraient morts gelés au milieu d’un lac. Car même à -35, l’eau a besoin ne serait ce que d’un grain de poussière pour glacer, d’un coup sec.

²⁰⁵ Curzio Malaparte, *Kaputt*, roman traduit de l’italien par J. Bertrand, Paris, Éditions Denoël (Denoël & d’ailleurs), 2006, 572 p.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

²⁰⁷ Hubert Reeves, *L’heure de s’enivrer. L’univers a-t-il un sens ?*, Paris, Éditions du seuil, 1986, p. 109.

Je serai ton grain de poussière. Un grain, un seul soupir, et 1000 chevaux envahissent tes délires (p. 115-116).

Les propriétés physiques, très concrètes, de l'eau illustrent dans ce texte une relation amoureuse.

Un autre exemple de l'intégration de connaissances scientifiques se trouve dans *D'or, de paille et de plomb. et de gras de canard, éventuellement*, un conte qui reprend l'histoire de *Rumpelstilzchen* (*Outroupistache* ou *Nain Tracassin* en français) des frères Grimm. J'y ai notamment glissé certains renseignements sur la pyrite, sur les façons dont on peut la différencier de l'or et, comme le montre cet exemple, sur la température de fusion de l'or : « 1 064,18 degrés exactement pour le point de fusion – à s'en griller les rétines –, un morceau de soleil minuscule entre le pouce et l'index » (p. 133). On aperçoit ainsi dans ce texte des informations et un vocabulaire empruntés au domaine scientifique et qui sont poétisés par le conte.

- ***Un vocabulaire relié à la matière***

C'est également par le vocabulaire qui lui est relié que la matière se manifeste dans les récits du volet création. Ce vocabulaire peut être issu d'un domaine scientifique, ou alors il peut s'agir de termes techniques propres à une profession, par exemple celle de céramiste ou d'arboriculteur – en bref, un lexique qu'on n'a pas forcément l'habitude d'entendre ou d'employer dans notre vie de tous les jours. De nombreux contes de la section *Bribes de terre* ont notamment été rédigés dans un atelier de céramique. C'est pourquoi on découvre dans cette partie des mots spécifiques à ce métier, comme *biscuit*, *glaçure*, *émail*, *dégourdi*, *barbotine*, etc. On y aperçoit aussi un vocabulaire relié au secteur de l'architecture (*pisé*, *torchis*, *brique*), ou encore emprunté au domaine de la physique : « Trouver notre angle d'avalanche. Notre angle de repos. Connaître notre point de fusion. La température émotionnelle à laquelle nos quartz s'inversent » (p. 110). *L'angle d'avalanche*, *l'angle de repos*, *le point de fusion* et *l'inversion des quartz* se rapportent à des phénomènes relatifs, entre autres, à la terre et aux minéraux.

Parfois, le vocabulaire (et par cela le phénomène scientifique) est défini de manière poétique, comme pour *guttation* (« **Guttation (n.f.)** : L'eau s'éclipse par le bord des

feuilles. Comme si, après avoir bu trop de tisane, on se mettait à pleurer sans trop s'en rendre compte. Et on aspire plus de tisane encore par le bout de nos racines » [p. 114]), ou par une description plus prosaïque, par exemple dans le texte *H₂O strip-tease*, où l'*osmose* est expliquée par une citation tirée du site *Wikipédia* (« un *phénomène de diffusion de la matière* » [p. 112]). À d'autres moments, je joue avec les expressions de la matière : « Une goutte de toi et je pêche en eaux troubles » (p. 114), ou encore : « Un homme blanc, un homme rouge et un loup tirèrent à la courte paille, une aiguille à la fois » (p. 144). L'utilisation d'expressions en lien avec la matière peut éventuellement sortir celle-ci du sens figé qu'elles lui donnent. Le fait de découvrir dans un récit un type de vocabulaire relié à la matière permet, selon moi, non seulement de mieux la décrire, mais à celui qui reçoit le texte d'élargir sa conscience face à elle.

- ***Les sens par lesquels on perçoit la matière***

La matière se glisse aussi dans les contes au moyen des sens par lesquels on l'appréhende : elle peut être décrite par son apparence, par ses textures, par ses odeurs, par ses sons ou par ses goûts. Deux récits abordent par exemple le sujet de la géophagie, notamment *Le goût de Pierre*, dans lequel le personnage principal se découvre une passion pour les saveurs de la terre :

D'ici là, Pierre aura goûté sa maison du toit aux fondations. Du contour des fenêtres au mur côté sud. Et les différentes terres qu'on retrouve au village, la jaune sur la colline, la ferrugineuse avec ses belles teintes rougeâtres. Celle, argileuse, savonneuse au toucher, celle qui crisse entre les dents, et une autre, plus pesante, qu'il reconnaît à l'odeur de loin, un mélange d'épices et d'ammoniaque, et dont il n'aime pas tellement la texture (p. 98).

Dans cet extrait, la terre se manifeste par une facette qu'on lui connaît plutôt rarement, celle reliée au goût. La description d'un sens par lequel on découvre une matière peut ainsi ouvrir notre perception à son égard et approfondir les connaissances et la vision que l'on a de la matière en question.

- **Citations à l'intérieur du conte**

Une dernière forme que le réel prend dans mes récits est celle de citations de personnes travaillant en lien avec la matière. Nous nous approchons ici du *théâtre du réel* tel qu'on le voit entre autres avec *Rimini Protocoll*, un collectif théâtral mettant en scène des individus qui font part de leur propre expérience, ou encore avec le film *Le dernier Caravansérail*²⁰⁸ d'Ariane Mnouchkine, une œuvre qui reproduit les paroles de réfugiés et qui a été d'une grande inspiration pour moi. Lorsque je place des citations dans mes contes, c'est un discours *sur* la matière qui se dessine dans le texte. Ces citations sont prononcées par des personnes qui ont un rapport particulier à la matière (par exemple par un mineur ou une céramiste), ce qui amène, encore une fois, à révéler une de ses facettes dans le récit.

3.3.3 L'agencement du réel et du merveilleux

J'ai intégré les différents aspects de la matière dans mon recueil en les poétisant, permettant au merveilleux de se manifester par mes récits. La poétisation du réel consiste à se référer à lui de manière à ce qu'il se trouve enchanté par le texte, ce qui contribue à l'effet d'étrangeté décrit dans le chapitre précédent. Il peut par exemple s'agir de la poétisation d'une définition scientifique (comme nous l'avons vu avec « **Guttation (n.f.)** » [p. 114]). La définition est ici représentée de manière imagée.

C'est donc à travers différentes techniques poétiques que la matière se glisse dans le recueil du volet création et s'agence avec (ou est à l'origine de) la dimension merveilleuse du conte. J'ai expérimenté l'abondance de références au réel, le conte étiologique, le récit mnémotechnique, puis des figures de style comme l'hyperbole, la métaphore et la personnification de la matière. J'ai aussi exploré une écriture où les références au réel se trouvent aux périphéries du récit : parfois une information apparaît en note de bas de page, à d'autres moments elle surgit par une autre police d'écriture qui révèle une deuxième voix,

²⁰⁸ Ariane Mnouchkine, *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*, Paris et Strassbourg, Théâtre du Soleil, Arte France et Bel Air Media, 2006, 268 min. [DVD].

plus intime.

- ***Une surabondance de réel qui appelle l'imaginaire***

Dans certains de mes textes, les références au réel sont si nombreuses que la dimension merveilleuse peut ne pas apparaître comme telle à première vue. Et pourtant, cela peut être justement par une surabondance du réel que le récit nous plonge dans l'imaginaire. On peut apercevoir un exemple de ceci dans l'introduction à *H₂O strip-tease*, qui avertit d'emblée le lecteur :

Dans le conte, l'imaginaire sert parfois d'explication à un phénomène naturel.

Ici, à l'inverse, un raisonnement scientifique sera évoqué d'abord, ce qui permettra de mettre en lumière un autre phénomène tout aussi naturel. Rien n'est inventé, et tout n'est pas vrai pour autant.

Tanni tanné tannante, faut pas croire tout ce qu'on raconte... (p. 111).

Dans ce texte, le réel côtoie le réel de telle manière, que le récit en devient imaginaire. Les explications qu'il contient sur l'*osmose* ou encore la *solution hypotonique* sont notamment vraies (bien que décrites sommairement), mais les liens que j'y trace entre ces phénomènes et le désir sexuel relèvent de l'absurde, comme le montre cet extrait :

En effet, nous pouvons nous trouver en osmose sexuelle. Il faudra toutefois garder à l'esprit que si un garçon veut se glisser dans votre pantalon, c'est peut-être uniquement parce qu'il juge que les minéraux ne sont pas suffisamment équilibrés entre vous et lui, et qu'il aimerait vous aider à rétablir cela au plus vite.

S'il vient de vous offrir une bouteille d'eau et que vous sentez un petit quelque chose dans votre bas ventre, assurez-vous par exemple qu'il ne s'agissait pas là d'une eau déminéralisée ! Car cela signifierait alors fort probablement qu'il use d'une technique de séduction, provoquée par osmose sexuelle (p. 113).

Les références au réel sont dans ce conte si nombreuses et combinées d'une telle manière qu'il en devient surréaliste. Cela rejoint l'idée énoncée dans le chapitre 1, « État de la Question », que le discours scientifique peut être détourné pour lui faire dire des non-sens. C'est une technique qu'on retrouve en 'Pataphysique. Dans la littérature, la 'Pataphysique,

« *Science des Solutions Imaginaires*²⁰⁹ », donne lieu à des textes dans lesquels on aperçoit des éléments tirés de la recherche scientifique de manière parfois surabondante et qui pourtant relève de l’imaginaire. Étant donné que pour les pataphysiciens « [l]’idée de “vérité” est la plus imaginaire de toutes les solutions²¹⁰ », ils écrivent de la fiction avec du réel. La science y côtoie l’imaginaire, comme si en amplifiant le discours de la science, on venait à en découvrir les limites. Dans *Ubu Roi*, par Alfred Jarry, des théories scientifiques sont par exemple décrites avec grande précision, et pourtant le texte en lui-même appartient à la fiction²¹¹. Line Mc Murray écrit : « la ‘Pataphysique est surabondance du réel et non pas manque au réel²¹² ». Le merveilleux ne se manifeste donc pas uniquement par des personnages ou des situations invraisemblables ou féériques. Le merveilleux, c’est aussi ce qui se passe dans la relation entre des éléments issus du réel. Si cette relation-là ne correspond pas à celle dont nous avons l’habitude, elle devient étrange à nos yeux et alors on pénètre la dimension du fabuleux et de l’imaginaire.

- ***Le réel véhiculé par des récits mnémotechniques***

À travers cette recherche-crédation, j’ai découvert une forme du conte que, en raison du contexte dans lequel je l’avais entendue, je ne percevais pas initialement comme faisant partie de ce genre : le récit mnémotechnique. J’ai été, il y a quelques années, guide d’une station hydroélectrique et de sa forêt environnante. Cet emploi m’a initiée au domaine de la vulgarisation scientifique : j’ai été menée à récolter et à transmettre des histoires à visée informative, par exemple celle-ci, qu’une collègue m’a contée, qui l’avait elle à son tour entendue de sa professeure en interprétation lorsqu’elle était aux études – un récit qui sert à l’identification du pin blanc, du pin gris et du pin rouge. Je m’en souviens comme suit : un jour, un homme blanc, un Amérindien et une souris grise se rencontrèrent en forêt. L’homme blanc salua les deux autres en levant sa main – sa main dont les cinq doigts ressemblaient aux cinq longues épines du pin blanc. L’amérindien avait deux plumes dans

²⁰⁹ Citation de Roger Shattuck, dans Ruy Launoir, *Clefs pour la ‘Pataphysique*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, L’Hexaèdre (Bibliothèque Pataphysique), 2005 [1969], p. 10.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 11

²¹¹ Ruy Launoir, *Clefs pour la ‘Pataphysique*, *op. cit.*, p. 30-34.

²¹² Line Mc Murray, « Qu’est-ce que la ‘Pataphysique ? », dans *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°49 (1992), p. 42.

ses cheveux – comme les deux longues épines du pin rouge. Et de la souris grise, on voyait ses deux petites oreilles – un peu à la manière des deux courtes épines du pin gris.

Je me suis rendu compte que je n'avais pas auparavant classifié ce type de récits dans le genre du conte, du fait qu'il m'était parvenu du domaine de la vulgarisation scientifique et non du champ littéraire. Il s'agissait pourtant d'un conte, si on considère que l'histoire est imaginaire, qu'elle transmet un certain savoir et qu'elle se diffuse facilement de bouche à oreille. J'ai alors repris la structure de cette histoire et je l'ai modifiée dans la section *Sciure de bois* pour voir de quelle manière je pouvais étayer et transformer l'univers imaginaire du récit tout en véhiculant à mon tour les informations concernant les traits distinctifs des pins.

- ***Le conte étiologique***

Le conte étiologique est un récit qui met le doigt sur un phénomène en fournissant une explication de son origine. Comme cette origine est du ressort de l'imaginaire, on n'est pas amené à croire qu'elle a réellement été la source du phénomène en question. J'ai incorporé dans mon recueil plusieurs contes étiologiques, à la différence que j'ai souhaité rendre compte de l'origine réelle d'un phénomène, étant donné que ce type de récit se prête déjà à l'interprétation du monde, même si habituellement il donne lieu à une interprétation inventée. J'ai par exemple écrit *Stéroïdes (et le cœur d'astres morts)*, qui retrace la naissance de la Terre et de la Lune, et également l'explication de la présence de l'or sur Terre. Grâce à des lectures de textes de vulgarisation scientifique et à des discussions avec un astrophysicien et une chercheuse en géosciences, j'ai construit un récit qui décrivait ce qui s'était réellement passé dans l'univers des astres (selon les théories les plus répandues et en fonction de nos connaissances actuelles). Le conte demeure toutefois fictionnel et merveilleux (notamment par la personnification des planètes).

- ***La figure de l'hyperbole***

Le réel, tel que vu dans la section 2.1.2, « Les contrastes entre imaginaire et réel », se manifeste dans notre esprit dès qu'on le découvre dans un récit. En accentuant un trait de la matière, on peut donc amener le lecteur à focaliser sur celui-ci. En m'intéressant à une

caractéristique spécifique d'un objet, j'ai voulu créer ce décalage, ce déplacement de l'image mentale qu'on se fait du réel. Quand j'écris « Une drill dans la barbotine. Un chantier, tout petit, entre tes pieds » (p. 102), l'ouvrage de la céramiste est notamment présenté à travers la figure de l'hyperbole, puisqu'un chantier est de toute évidence démesuré par rapport au travail artisanal d'une céramiste.

On retrouve aussi l'utilisation de l'hyperbole dans le texte *Les grandes enjambées*. Le personnage de *La petite dame* y est une passionnée consommatrice de terre : elle s'en sert pour se faire des cataplasmes ou bien pour se couler des bains, pour se brosser les dents, pour sculpter des formes d'enfants, et elle en ajoute également dans son alimentation. La quantité de terre dans ce récit est si importante qu'il en devient absurde. L'hyperbole permet ainsi de dévoiler un trait distinct de la matière (dans le cas présent, il met en relief la terre) tout en prêtant au conte un statut merveilleux.

- ***Métaphores et personnifications de la matière***

Une autre manière de dégager le réel de son contexte consiste à utiliser la métaphore, plus particulièrement la personnification de la matière. À plusieurs reprises dans mes textes, je prête à la matière des caractéristiques humaines. Dans *Santhémétal*, une petite cuillère témoigne par exemple de sa solitude. Le récit est écrit à la première personne du singulier, comme si elle en était la narratrice :

[J]e suis une petite cuillère à la sensibilité qui me dépasse. Je ne sais pas quoi faire avec, elle me sort de partout. J'aimerais ça toute la ramasser, la classier, qu'elle arrête de me déborder. Quand je me roule en boule, c'est pas si mal, je peux comme la retenir. Me retenir d'en mettre partout. Le thé, c'est sûr, c'est moins bon quand ça goûte le stainless (p. 139).

À travers les réflexions d'un ustensile, le texte aborde des problématiques humaines. « Questionnez vos petites cuillères²¹³ », suggérait Georges Perec. En personnifiant la matière, on joue avec ses traits. En lui prêtant des émotions, on la met en relief.

Dans *Criss d'hiver*, je me sers du flocon de neige pour parler du sentiment de l'anxiété : le flocon y devient le symbole de nos peurs. Il prend aussi la forme d'un homme

²¹³ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 13.

qu'on aurait blessé :

Il y en a un qui a réussi à entrer, un jour. Un si petit flocon. *Toc toc toc...* C'était il y a des années, un mois de janvier. Il s'était introduit par la porte, accroché au capuchon d'un manteau. Le manteau au mur, le flocon échoué sur le tapis de l'entrée. Tu as bien rigolé quand il a fondu à vue d'œil sur le seuil de ta chambre. Mais ensuite, le silence, ta peine et ta responsabilité dans tout cela et tu as dit : « On aurait pu le placer dans notre frigidaire. Il est assez grand, notre frigidaire, on aurait pu faire quelque chose », et vous aviez dès lors haï les flocons et le dehors (p. 118-119).

Le flocon de neige est mis en scène à travers cette observation du sentiment de vertige qu'on éprouve parfois face à la vie. Ainsi, la métaphore et la personnification, en rapprochant les aspects qu'elles associent, octroient à la matière un statut « magique », l'amenant à prendre une nouvelle forme par le texte.

- ***Le réel « hors » du récit***

En général, dans mon recueil, des aspects de la matière sont intégrés directement dans les textes par les stratégies nommées ci-dessus. J'ai aussi placé le réel dans le conte en le *détachant* du récit. Comme décrit plus haut, j'ai inséré pour cela un autre type de police d'écriture (Seravek Extra Light) dans quelques-uns de mes textes (qui figurent en Times New Roman) pour y introduire une deuxième voix, plus intime que la première, qui commente la narration et par laquelle je communique parfois des éléments didactiques sur la matière. À l'oral, ce changement de voix du conteur se remarque aisément, quand il s'adresse par exemple au spectateur sur le ton de la confidence ou encore s'il souhaite faire part d'un éclaircissement, comme en fait état cette citation de Fabre et Lacroix, évoquée dans 1.5.4, « La fonction informative du conte », dans laquelle ils parlent des « incises explicatives du conteur²¹⁴ ». J'ai voulu transposer à l'écrit ces incises qu'on perçoit à l'oral.

J'ai aussi intégré l'explication d'un phénomène par des notes de bas de page, dans le but de ne pas alourdir le récit par une surcharge d'informations. La *solution hypotonique* y est notamment décrite ainsi : « Une solution avec, dans ce cas, une plus faible concentration en glucose » (p. 112). Par cet écart entre le récit et les éléments sur le réel, plus spécifiquement le discours scientifique, j'ai cherché à instaurer une distance entre l'univers merveilleux et

²¹⁴ Daniel Fabre et Jacques Lacroix, « Chapitre V. Texte et fonction », *loc. cit.*, p. 103.

des références plus concrètes à la matière.

3.3.4 La matière physique en laboratoire

Cette réflexion sur la relation entre réel et imaginaire est encore approfondie dans le laboratoire de création qui a eu lieu dans le cadre de ce mémoire et qui a permis au participant d'entendre une partie des contes de la section *Bribes de terre* dans un espace où une potière tournait des pièces et où il pouvait déambuler et voir et manipuler des objets reliés au sable et à l'argile.

L'idée de ce laboratoire a pris naissance dans l'atelier de la céramiste Ariane Boudreault-Lambert, dans lequel la majorité de mes textes sur la terre ont été conçus. À travers ce laboratoire, j'ai souhaité créer un lieu où le spectateur pouvait rencontrer physiquement la matière présente dans les contes tout en entendant les récits à travers des haut-parleurs. Cette spatialisation de la matière et des textes traduit mon désir d'apercevoir différents liens entre la matière et l'imaginaire en me servant des mots et de leur contexte.

Pour l'élaboration du laboratoire, je me suis appuyée sur la partie théorique, où j'ai fini par me pencher sur l'effet de distanciation et à me demander si le réel dans une énonciation feinte pouvait constituer une entrave à la suspension consentie de l'incrédulité, telle que nommée par Coleridge. Transposant mes explorations théoriques sur la scène, je m'intéressais au contexte, à ce qui peut entourer et accompagner le récit.

Le laboratoire a eu lieu dans le studio 2 du Laboratoire des technologies de l'image, du son et de la scène, à l'Université Laval. J'y avais mis en place quatre *stations* : un microscope par lequel on pouvait observer le sable en le grossissant, un bac à sable contenant des morceaux de poterie non cuite, une table avec de l'argile humide pour que le spectateur puisse modeler lui-même la glaise et une station où une céramiste (Ariane Boudreault-Lambert) tournait des tasses en direct sur un tour mécanique. Mes textes et des sons préenregistrés dans son atelier de céramique étaient diffusés à travers quatre haut-parleurs disposés chacun dans un coin de la salle. J'ai choisi d'émettre les textes par des haut-parleurs seulement afin de ne pas attirer une attention particulière sur le corps, les gestuelles, la présence d'un conteur, et de laisser l'auditeur se concentrer sur le récit et sur

le lieu. Le fait qu'il n'y ait pas de conteur ni de scène donnait aussi au spectateur la possibilité de se déplacer librement dans la pièce.

À travers les haut-parleurs, c'est ma voix préenregistrée qu'on entendait. J'ai lu avec un ton que je voulais un mélange de merveilleux et de factuel, chargé de l'intention de raconter, sans accentuer le côté merveilleux, mais pas de manière monotone non plus. Si je livrais cette histoire de façon trop neutre ou au contraire très enthousiaste, l'accent risquait d'aller sur la voix. Je ne souhaitais pas y attirer une attention particulière.

Le laboratoire de création a ouvert la rencontre entre la matière et le merveilleux à une nouvelle dimension, plus concrète, du réel grâce à la présence d'objets qu'on pouvait voir et toucher tout en entendant des récits qui contenaient, eux, des références au réel. C'est pour tester l'effet d'une proximité accrue avec la matière que cette dernière prenait dans le laboratoire une place différente, hors du texte cette fois-ci, mais parallèle à celui-ci.

Le volet création a enfin donné lieu au réel et à l'imaginaire de se découvrir sous une autre forme encore. À la suite du laboratoire, Ariane Boudreault-Lambert et moi avons sélectionné des contes composés pour la section *Bribes de terre* dans le but de créer une collection de céramique où les écrits se retrouveraient sérigraphiés sur des poteries. Dans ce mémoire de recherche-crédation, nous avons observé comment les références à la matière s'intègrent dans un discours littéraire de fiction. Il s'agissait à présent de retranscrire ce discours sur des objets en terre, des objets semblables à ceux dont le processus de fabrication a été à l'origine de l'émergence des textes. Ce projet-ci dépasse le cadre de ce travail académique – il est mentionné ici à titre indicatif. La vidéo, le rapport et les images du laboratoire ainsi que celles de la collection de céramique se trouvent dans les annexes 1-3.

3.4 Observations et intuitions

En partant du postulat que le conte peut accueillir la matière tout en informant et en élargissant notre conscience à son sujet, je préciserai ici mes intuitions et les réflexions qui ont accompagné mes explorations entre la matière et le merveilleux dans le volet création.

3.4.1 Mes intuitions quant au réel comme effet d'étrangeté dans le processus de création

La dualité entre fiction et réel m'a tout d'abord interpellée du fait que dans un récit qui mélange les deux, on ne peut pas toujours savoir si tel élément du texte relève de l'imaginaire ou alors s'il s'agit d'une connaissance sur notre univers. Bien que notre système de croyances soit modulé par le fait qu'il s'agisse d'une énonciation feinte, les références au réel véhiculent des informations qui peuvent nous être utiles dans notre monde. Ceci rejoint la section 2.1.3, « L'importance du réel et de l'imaginaire dans l'enfance », dans laquelle on examine les bienfaits pour l'enfant d'être confronté à cette dualité dans le conte, puisqu'elle servirait justement à ce qu'il apprenne à départager le vrai du faux. Le fait de ne pas forcément savoir ce qui est une référence au réel et ce qui est inventé peut alors être en soi considéré comme un facteur émancipateur du conte.

L'intégration des différents aspects de la matière dans des univers imaginaires m'a aussi amenée à m'interroger sur la longévité d'un texte qui contient des éléments issus du langage scientifique ainsi que sur les répercussions sur la lecture lorsque la quantité de ces références dépasse l'ampleur qu'ils prennent habituellement dans le récit. Il n'est pas de mon ressort de départager à quel moment un texte véhicule *trop* de discours scientifique, ni quand un auteur devient *trop* clairement moralisant ou enseignant à l'intérieur d'une fiction. Ceci dépendra en partie du lecteur et de sa réception de l'œuvre. Je peux simplement soulever qu'il existe divers degrés quant au dosage et décrire quels effets cela pourrait avoir sur une énonciation feinte si la part de données concrètes qu'elle contient prenait une place plus grande que celle qu'on lui attribue en moyenne.

Pour commencer, j'ai réfléchi au vieillissement d'un conte si celui-ci véhicule de nombreuses références au réel. Held explique que les histoires de science-fiction mûrissent différemment que d'autres types de textes : les avancées de la science étant rapides, un récit innovant peut se retrouver rattrapé par les événements. Elle prend pour exemple les romans de Jules Verne : « [C]ertains de ses thèmes (voyage dans l'espace vers la lune, bathyscaphe, exploration des grands fonds sous-marins) ont été depuis plus que réalisés. Preuve qu'imagination scientifique et imagination littéraire ou artistique ne sont pas si

opposées qu'on aime à le dire parfois²¹⁵. » Le texte vieillira également d'une autre manière s'il contient beaucoup d'informations concrètes, puisque nos connaissances générales évoluent avec le temps. Mon conte *Stéroïdes (et le cœur d'astres morts)*, qui transmet des renseignements sur des phénomènes relatifs aux astres, véhiculerait notamment des informations fausses si de nouvelles recherches scientifiques contredisaient nos connaissances actuelles. Ceci se rapporte au récit écrit, toutefois le conte se diffuse aussi oralement et il peut ainsi se transformer en fonction de son époque ; il sera dans ce cas moins concerné par ces préoccupations textuelles. Il transporterait un savoir sans que celui-ci se fige, à condition cependant qu'il soit possible de remplacer dans le récit l'élément en question sans affecter son thème ni sa structure narrative.

La vulgarisation scientifique pourrait également nuire au texte si les informations sur le réel y prenaient trop de place. Ce discours sur la science deviendrait difficile à entendre et à assimiler – surtout pour un néophyte. Déjà, un grand nombre de détails et d'explications rendrait le conte plutôt désagréable. Held décrit à ce propos que « l'excès de références scientifiques [...] [peut devenir] fastidieux et risque d'entraîner lenteur et lourdeur²¹⁶ ». Elle considère que cette lourdeur serait à éviter : « Si l'auteur était un “scripteur sérieux”, les trois quarts du livre se passeraient à “expliquer” comment on parvient à entrer en communication [Held s'intéresse ici aux livres qui traitent de rencontres extraterrestres]. Mais on tomberait alors très vite dans le didactisme et le scientisme ennuyeux²¹⁷. »

Ainsi un récit, s'il contient beaucoup d'éléments propres au discours scientifique, risquerait de devenir d'une part moins digeste à la lecture plusieurs années plus tard, puisqu'il serait moins « vrai », ou alors lourd, parce qu'il serait difficilement compréhensible ou bien saturé en explications. Il s'agit donc d'un *pensez-y-bien* quant au dosage. J'ai pour cela porté une attention particulière dans mon écriture à ne pas surcharger mes contes d'informations sur la matière, mais plutôt à m'en servir comme point de départ pour décoller vers l'imaginaire. C'est pourquoi j'ai exploré différentes méthodes d'intégration du réel, comme l'insertion de notes de bas de page et l'utilisation d'une autre

²¹⁵ Jacqueline Held, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, op. cit., p. 172.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 170.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 169.

police d'écriture, pour varier les degrés entre réel et imaginaire et proposer certaines fois une écriture où les références au réel étaient plus *distanciées* du récit. J'ai aussi pris soin de ne pas composer de textes hermétiques pour quelqu'un qui ne serait pas expert en la matière, mais au contraire de vulgariser certains phénomènes en les poétisant. Il se peut toutefois que j'emploie des mots moins communs. Je considère que la découverte de la matière consiste également en cela : de faire connaissance avec son vocabulaire et de suivre les circuits possibles du sens et des sensations ainsi que de son impact sur l'imaginaire.

Pour conclure, je peux seulement soupçonner que les références aux différents aspects du réel n'empêchent pas, dans ce recueil, l'accès à sa dimension merveilleuse. Je ne sais pas quelles sont les résonances de mes textes sur le lecteur, et ce n'est pas non plus le but de cette recherche-crédation. Tout en prenant en compte les effets défavorables que le réel peut avoir sur une fiction (un vieillissement précoce, un hermétisme, une lourdeur due à trop d'informations à assimiler), je pense qu'il participe aussi à étayer les récits : il constitue un fondement substantiel à partir duquel le merveilleux peut prendre forme et se déployer. Le bois, l'eau, la roche et la terre m'ont en effet amenée à explorer un monde de fiction singulier grâce aux propriétés intrinsèques de ces matières et des objets qui en sont composés. Ils ont été pour moi une source d'inspiration formidable pour aiguillonner mon imaginaire. Non seulement les références à la matière peuvent-elles s'intégrer dans un univers merveilleux, mais je dirais même qu'elles vont jusqu'à former le pivot de celui-ci, ce qui donnerait lieu à la fonction informative du récit sans que cela éloigne ce dernier de son essence. J'estime que, dans les contes, le vocabulaire sur la matière et les connaissances véhiculées nous permettent d'élargir notre conscience à son sujet. Ainsi, en agrandissant notre savoir et notre lexique, nous laissons nos pensées prendre de l'expansion et nous approfondissons nos réflexions la concernant.

3.4.2 Observations et questionnements à partir du laboratoire de création

Le laboratoire de création a dévoilé une nouvelle dimension que pouvait prendre le réel, plus concrète, comme si la matière était elle-même mise « en spectacle ». En me servant d'objets, j'ai pu observer les effets de leur proximité avec les textes de mon recueil

pour explorer davantage encore ce rapport au réel, pour voir jusqu'où il nous ancre dans l'ici et maintenant et comment l'imaginaire nous en distancie.

L'ambiance du laboratoire tendait vers une théâtralité, par les lumières tamisées, par les objets hétéroclites, par la présence de la céramiste qui tournait des pièces et par la diffusion d'une voix qui se prêtait au merveilleux par son ton. Parfois, il semblait peut-être difficile de se concentrer sur le récit dans ce contexte. Cette réflexion qui a surgi à la suite du laboratoire dépasse de loin le cadre de ce mémoire, et je ne pense pas qu'il soit utile de l'approfondir ici. Je pourrais, si je reprenais ce laboratoire, faire l'essai de couches plus avancées sur le plan des interactions possibles avec la matière et le spectateur et examiner si ces objets et interactions physiques empêchent la suspension consentie d'opérer dans l'esprit des participants (compte tenu du fait que Holland écrivait que celle-ci serait brisée si on se mettait à agir dans le monde réel).

Le laboratoire a, selon moi, montré comment les objets du quotidien pouvaient être enchantés par l'imaginaire du récit. Il semblait par ailleurs y avoir une certaine satisfaction pour le participant lorsque la matière s'unissait au texte, par exemple quand les gestes de la potière résonnaient avec la trame sonore : « Cet homme se coupa la main, un peu / sur un pied de tasse / tournée des années auparavant, par une femme qui tournait uniquement des tasses. / Ce qu'elle préférait, c'était de les tournasser pour former des pieds » (p. 101) pouvait directement se rapporter aux mouvements de la céramiste sur place. Dans le même ordre d'idée, *Les grandes enjambées* met en scène un personnage qui sculpte des enfants dans de l'argile. Dans le laboratoire, une table avec des boules humides de glaise donnait l'occasion à ceux qui le souhaitaient de sculpter eux-mêmes des objets dans la terre. Le conte et le réel semblaient alors en quelque sorte converger, et le plaisir du participant en paraissait accru.

Par cette rencontre entre la matière tangible et l'imaginaire, le laboratoire a renforcé mon sentiment que le merveilleux peut mener le réel à sortir de la banalité du quotidien, si les récits sont compréhensibles au lecteur et qu'ils contiennent une part de fiction suffisamment importante pour qu'on sente bien qu'on se situe dans le conte et dans ce qu'il peut offrir de merveilleux et d'émancipateur. Bien que selon moi, les interactions avec la matière physique ont, par moments, constitué un frein à l'écoute des textes, vu la

concentration limitée du participant, je pense qu'ils ont tout autant ajouté au plaisir qu'il a pu ressentir, puisqu'ils lui ont donné à voir et à toucher les objets présents dans les récits.

3.5 Conclusion

À travers ce chapitre, on a vu comment le volet création s'est formulé parallèlement aux questionnements d'ordre plus théorique de ma recherche-crédation. L'intention d'informer le lecteur et de lui permettre de rêver à partir de la matière a animé mon écriture tout au long du processus. J'ai donc tenté de mettre en œuvre les observations issues de mes recherches dans le recueil et le laboratoire de création en appliquant l'effet de distanciation à ma pratique. J'ai écrit en souhaitant que mes récits puissent instruire celui qui les reçoit, à travers des renseignements conformes aux connaissances actuelles qui ne soient pas hermétiques et qui le laisseraient s'abandonner dans l'univers de la fiction.

J'ai expérimenté le dosage entre réel et imaginaire de plusieurs manières, souvent en intégrant des informations sur le réel dans un univers impossible, fictif, merveilleux, et d'autres fois en agencant le réel de telle manière qu'il en devienne imaginaire (une technique utilisée en 'pataphysique). J'ai fait appel à différents aspects de la matière en incluant dans le texte des éléments historiques, des connaissances générales ou d'origine scientifique, un vocabulaire spécifique à elle, les sens par lesquels on la perçoit ou encore en incluant dans le texte des citations de personnes faisant part de leur expérience. J'ai poétisé la matière en me servant de la métaphore, de la personnification, de l'hyperbole, du récit mnémotechnique et du conte étiologique. Parfois, une information sur le réel a été placée en note de bas de page ou alors elle a été directement intégrée au texte par une police distincte. Il s'agissait ainsi pour moi de trouver des manières de narrer le réel qui garderaient intact le plaisir qu'on ressent face au conte. J'estime que l'univers merveilleux a bénéficié de la présence des aspects de la matière, puisqu'en écrivant, j'ai pu me servir de celle-ci à titre de fondement à partir duquel développer mon imaginaire.

Je craignais toutefois que *trop* de références au réel ou un discours *trop* engagé rendent mon recueil indigeste à la lecture. En perdant le plaisir du récit, le message qu'il

contient n'aurait plus grande possibilité de vivre en celui qui le reçoit. En théorie (comme nous ne nous intéressons pas à cela du point de vue de la réception), le texte peut, par le réel, devenir dépassé ou bien juste difficile d'accès, puisque le merveilleux est plutôt intemporel alors que les découvertes scientifiques ne le sont pas. Devant trop de didactisme également, nous pourrions avoir l'impression qu'on essaye de nous éduquer, et cela aurait sur nous un effet rebutant. J'ai ainsi examiné cette exploration via différents dosages entre réel et imaginaire, ce qui a permis d'expérimenter diverses techniques d'intégration de la matière dans le conte et aussi de dégager les limites, si le réel se trouve plus présent qu'habituellement dans un texte merveilleux.

Le laboratoire a enfin donné lieu à une observation plus approfondie des liens entre la matière et le merveilleux : les participants ont pu y prendre part à une rencontre entre le conte et le monde tangible, c'est-à-dire qu'ils ont pu examiner le réel hors du texte, parallèlement à celui-ci. Cette rencontre a montré comment le récit pouvait enchanter des objets du quotidien. Elle a été à l'origine de questionnements sur la focalisation du spectateur lorsque son attention est partagée entre une narration orale et un environnement qui stimule ses sens et qui lui demande d'effectuer des mouvements ou des interactions. J'ai aussi pu entrevoir que les participants semblaient ressentir un certain plaisir quand un élément du conte suivait ce qui était en train de se produire dans l'espace théâtral et qu'ainsi le texte et l'action convergeaient. Cet aspect du réel attire mon intérêt dans le sens où il met l'accent sur la matière en tant qu'objet tangible et interroge donc son lien avec le merveilleux de manière différente, plus *concrète*. Il ne s'agit plus d'intégrer dans un récit l'idée qu'on se fait d'une matière, mais de créer une rencontre entre le texte et l'objet lui-même. Comme cette réflexion est aux périphéries de notre question de recherche, il s'agira éventuellement de l'explorer plus en profondeur en marge de notre recherche-crédation.

Conclusion générale

Nous avons, dans ce travail de mémoire, posé la question de recherche suivante : en quoi les « références réelles²¹⁸ » intégrées à l'univers merveilleux du conte contribuent-elles à modifier notre perception de la matière ? Afin de fournir des pistes de réflexion nous permettant de répondre à cette interrogation, nous avons soulevé trois questions secondaires dans le volet théorique : celles-ci concernaient l'incidence du mélange réel/ imaginaire dans l'émancipation par le conte, le rôle du réel dans la rupture de la suspension consentie et le lien qu'on peut tracer entre l'effet de distanciation et l'émancipation par le réel dans un récit merveilleux. Nous avons aussi mis en pratique nos réflexions dans la partie création en expérimentant diverses stratégies par lesquelles intégrer des informations sur la matière dans le conte ainsi qu'en observant les effets lorsque l'imaginaire du texte accompagne la matière physique.

Pour la première question, à savoir comment le mélange réel/ imaginaire participe à informer ainsi qu'à déplacer le regard que l'on porte sur le réel, nous avons exploré, dans 1, « État de la question », différentes études du conte dans le temps, en nous penchant sur ses propensions émancipatrices et sur son impact sur notre perception du réel. En nous basant sur ces recherches, nous avons établi que le conte est connu pour transmettre des informations, des croyances, des morales et des valeurs. Dans le passé, on se racontait des histoires pour comprendre le monde, pour se l'approprier et pour véhiculer les connaissances qu'on en avait, même si aujourd'hui ces connaissances ne correspondent généralement plus à notre savoir actuel. Les fonctions d'initiation, d'information, de mémoire historique et d'éducation du conte nous permettent ainsi d'ores et déjà de placer ce dernier comme un genre potentiellement émancipateur. Sa fonction morale est quant à elle vivement critiquée par des auteurs comme Zipes et Held, puisqu'elle réduit les enseignements du conte à une manière d'adapter l'homme à la société. Le conte apparaît donc comme étant propice à transmettre des connaissances, à offrir un apprentissage, mais également comme pouvant être porteur d'une morale figée. Nous avons vu que Zipes

²¹⁸ John R. Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, op. cit., p. 116.

préconise une transformation des structures mêmes des rapports sociaux à l'intérieur d'un récit. C'est de cette façon que, selon lui, nous pourrions créer un changement de ces rapports dans notre monde à nous. Cette réflexion de Zipes a alimenté l'écriture du volet création de ce mémoire, dans le sens où nous aussi souhaitons voir nos relations au réel évoluer par le texte. À la différence de Zipes, nous ne visons pas une modification de la structure sociale, mais de notre regard *sur*, ainsi que de notre connaissance *envers*, la matière. Ce premier chapitre nous a donc fortifiée dans le postulat que le conte peut transformer notre vision du monde et qu'il sait de ce fait être émancipateur, s'il est conçu dans cette perspective.

Nous avons aussi établi que la notion de réel est considérée comme étant plutôt subjective. Étant donné que le conte porte la parole d'un sujet, d'un conteur ou d'une conteuse, qui intègre entre autres dans son texte le « je » par lequel il introduit ou mène son récit, nous pensons qu'il s'agit d'un genre qui laisse justement place à cette subjectivité. Il est lu et entendu comme une énonciation feinte, et le récepteur le sait par convention. Le fait de garder à l'esprit l'aspect subjectif du réel nous a permis, dans le volet création, d'écrire avec une intention émancipatrice plutôt qu'avec celle de transmettre un enseignement figé. Il s'agissait d'amener par les contes à une ouverture au débat et à la réflexion. Nous avons pour cela adopté le terme *pensée autonome*, utilisé par Rondeau, qui pointe vers des libertés laissées au lecteur et qui exprime la confiance en son intelligence.

Dans le chapitre 2, « Les rôles du réel et de l'imaginaire dans l'émancipation par le conte », nous avons pu voir, en nous intéressant à trois caractéristiques du conte, que l'effet dépaysant provoqué par le mélange entre réel et imaginaire aide à mieux percevoir la matière, si elle ne nuit pas à la suspension consentie de l'incrédulité, ce phénomène par lequel nous nous laissons emporter par une œuvre. Nous nous sommes demandée en quoi le réel peut mener à une rupture de la suspension consentie et aussi comment appliquer l'effet de distanciation au réel dans le conte, et donc à notre pratique, en observant ses univers contrastants, ses finales optimistes et sa fictionnalité. Nous en avons conclu que c'est par le mélange de références au réel et de fiction, et non en bousculant la convention du genre, que la matière peut apparaître comme un élément « étrange ». Ceci laisse la place, d'une part, à une émancipation par le conte tel qu'exposé dans « L'état de la question » – c'est-à-dire que le conte peut, par ses fonctions intrinsèques, aider celui qui le reçoit à cheminer

dans sa propre voie –, et de l'autre à une émancipation par le réel – soit que sa vision du réel saura évoluer grâce au texte.

La première caractéristique que nous avons vue est la fin optimiste du récit. Étant donné que celui-ci se termine généralement bien, il nous encourage à nous sentir capables d'affronter l'avenir et de le moduler. Ceci résonne avec le fort potentiel émancipateur de ce genre que nous avons établi précédemment.

Nous nous sommes ensuite penchés sur ses contrastes. Nous avons décrit les contrastes entre le « bien » et le « mal », qui font écho avec les inégalités de notre monde, et puis les contrastes entre le réel et l'imaginaire dans le texte. Nous avons noté que Held considère que le conte aide l'enfant par son caractère fictif, qui lui permet d'apprendre tout en décidant par lui-même ce qui est à apprendre ou non, par une ouverture de sens. Ces contrastes entre réel et imaginaire serviraient ainsi à l'enfant à bien distinguer entre ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, afin qu'il sache forger sa propre pensée. Ceci appuie à son tour l'idée que nous pouvons, par le réel dans le merveilleux, donner lieu à une émancipation de la vision du monde pour celui qui reçoit le récit.

Nous avons aussi vu que par le simple fait d'évoquer quelque chose, on se le figure, on apprend à le connaître et on l'apprivoise. D'utiliser des contrastes nous permet alors de le mettre en exergue. Ce dernier point rejoint l'effet de distanciation de Brecht, puisque le réel, comme il se trouve en territoire inconnu, subit un effet d'étrangeté dans le texte. Pour Chklovski, l'effet d'étrangeté devait se produire à l'intérieur du langage, en freinant la perception pour qu'on le redécouvre, alors que pour Brecht, il s'agissait de briser l'illusion provoquée par le théâtre. Dans notre cas, nous appliquons l'effet de distanciation au réel dans le conte : étant donné que des références à la matière sont mélangées à un univers merveilleux, celles-ci nous apparaissent différemment et le réel subit donc un effet d'étrangeté à l'intérieur de la narration.

C'est enfin à travers le caractère fictionnel du conte que nous avons tenté d'établir si le réel peut nuire à la suspension consentie et ainsi nous empêcher d'apprécier le récit et de nous laisser émanciper par lui. Nous avons observé que la fiction peut « endormir » celui qui la reçoit, au point qu'il ne chercherait plus à modifier le réel et qu'il ne penserait plus « activement », une condition pourtant importante à ce qu'il puisse s'émanciper. Mais

comme le conte n'est pas un genre réaliste, l'illusion du réel n'opère pas, étant donné que nous savons d'emblée que nous nous situons dans une fiction. Nous croyons aussi – et nous l'avons vu par les études de Holland sur la neuropsychologie – que la suspension consentie de l'incrédulité, bien qu'elle assoupisse les esprits, n'exclut pas que nous réfléchissions à l'histoire par la suite, une fois la narration terminée. Nous estimons que le récit merveilleux peut « engourdir » et « réveiller » en même temps. Ce n'est donc pas en considérant le texte comme étrange, mais en modifiant la perception du réel à l'intérieur de celui-ci que nous jugeons qu'il est possible de déplacer le regard sur le réel. Pour que le conte reste émancipateur, nous pensons que la suspension consentie de l'incrédulité est essentielle, parce qu'elle permet de nous laisser emporter par le récit et que grâce à elle, nous ne cherchons pas constamment à savoir si tout est bien vrai ou pas. En conservant la dimension merveilleuse du conte, on peut y découvrir le réel autrement, c'est-à-dire dans des contextes où on n'a pas l'habitude de l'apercevoir.

Dans le chapitre 3, « Conter la matière : processus de création », nous observons le volet création de ce mémoire en lien avec notre étude théorique. Nous y retraçons notre exploration de cette *étrangeté* tout juste évoquée. Nous décrivons les différentes stratégies par lesquelles la matière est introduite dans le conte à travers les quatre sections du recueil (*Bribes de terre*, *Variations autour des molécules H₂O*, *Particules minérales* et *Sciure de bois*). Nous partageons les intuitions et réflexions qui ont entouré la création, en ce qui a trait d'abord à l'écriture du recueil *Conter la matière*, puis en ce qui concerne les effets de la rencontre entre l'imaginaire du texte et l'objet dans le laboratoire de création.

En nous questionnant sur le potentiel émancipateur du conte lorsque le réel prend une place importante dans le récit, nous avons vu se développer, dans le volet création, une écriture où figure la matière et où sont présentés les traits du conte qui permettent, selon nous, de mener vers cette émancipation. Il nous est apparu essentiel de faire l'expérience de stratégies d'intégration de la matière tout en nous assurant que l'œuvre demeure une énonciation feinte et maintienne le plaisir du texte par la rêverie qu'il fait naître. Le réel a ainsi connu une forme « étrange » dans le recueil, grâce à des stratégies telles que : l'utilisation d'un récit mnémotechnique, de la métaphore et de la figure de l'hyperbole ; le conte étiologique; une surabondance du réel; ou encore la présence de références à la matière « hors » du récit.

L'écriture elle-même a été précédée par des recherches sur la matière. Les textes ont ensuite été révisés par des personnes travaillant en lien avec elle. Ce besoin de précision a été fondamental à ce que le recueil ne désinforme pas le lecteur, mais aussi pour découvrir les propriétés et autres attributs de la terre, de l'eau, de la roche et du bois qui ont ensuite servi à l'élaboration des récits.

En expérimentant le mélange entre réel et imaginaire, nous avons observé que ce dosage ainsi que les objectifs de l'auteur permettent au récit de toucher son lecteur ou bien de le rebuter, de se présenter comme un écrit agréable ou bien illisible de trop de discours scientifique. Il se peut qu'un texte contenant beaucoup de références au réel vieillisse différemment, étant donné que notre perception et nos connaissances évoluent. Toutefois, ceci s'applique moins au conte dans sa forme orale, parce qu'alors il se modifie et s'adapte plus facilement. Comme il s'agit d'un genre fictionnel, d'une énonciation feinte qui invite à la rêverie, nous considérons également que si le récit est trop ouvertement didactique, le lecteur le sentira. Il risque à ce moment-là d'être encore une fois arraché à la suspension consentie de l'incrédulité.

En sondant les limites au discours sur la matière dans le conte, nous avons aussi découvert un lien entre le réel et l'imaginaire que nous ne soupçonnions pas, à savoir que le réel, en plus de s'agencer avec le merveilleux, peut en constituer la matrice. Les différentes propriétés du bois, de la terre, de la roche et de l'eau qui se retrouvent dans les textes ont en effet été une source importante pour le déploiement de l'imaginaire. La recherche sur la matière qui a été à l'origine de ce travail de recherche-crédation a finalement permis l'émergence du merveilleux. Plus qu'une alliance entre réel et imaginaire qu'il faudrait tenter d'enchevêtrer, ces deux pôles, nous avons pu le voir, se nourrissent mutuellement : le réel nous a donné accès au merveilleux.

Le volet création a ensuite donné lieu à un laboratoire dans lequel nous avons lié le réel et l'imaginaire de manière plus « concrète » en proposant un lieu de rencontre entre la matière tangible et le texte. Cette rencontre a suscité pour nous d'autres questions sur le réel et le merveilleux qui dépassent le cadre de ce mémoire, entre autres sur le rapport entre l'action physique et le récit, c'est-à-dire l'effet sur le spectateur lorsque le texte suit l'action, quand il peut créer des liens entre ce qu'il voit et la narration.

Et puis la matière a enfin pris une dernière dimension, cette fois-ci hors du cadre de ce mémoire : il s'agissait dans ce projet nommé *Bribes de terre* (du même nom que la section sur la matière *terre* dans le volet création), de retranscrire le merveilleux du récit dans notre réalité physique. L'élaboration d'une production de céramique, pensée avec la céramiste Ariane Boudreault-Lambert et réalisée par celle-ci, a donné vie à l'imaginaire *sur* l'argile. Nous avons sélectionné des extraits de textes de *Bribes de terre*, et Ariane Boudreault-Lambert les a ensuite appliqués par sérigraphie sur des objets du quotidien : des tasses, des bols et des assiettes. Ainsi, ce mémoire de recherche-crédation, né d'un désir d'apprivoiser des connaissances sur les matières premières et puis de voir comment celles-ci peuvent se lier au langage du conte, nous a menée à explorer le récit merveilleux lorsqu'il contient des références à la matière, à expérimenter la dynamique entre le réel et l'imaginaire dans la narration, à être témoin des rencontres entre le texte et la matière physique, pour finir par inscrire le conte sur l'objet même qui lui a servi de source d'inspiration.

Conter la matière

Bribes de terre

Le goût de Pierre

Il y avait, ce matin-là, de fines plaquettes argileuses dans son thé. Fines particules de terre dont elle saura plus tard qu'elles appartenaient aux parois de la maison de son ami Pierre.

Ça se passe dans le village à côté, dans les terres. Un village dur. Peu de sable, seulement en surface. Un paysage de roche. Elle a peut-être sept ans. Elle accompagne son père, qui coule le béton. Il se trouve à l'intérieur, il parle argent avec le père à Pierre.

Elle aime bien Pierre. Elle aime sa peau, ses yeux et elle aime sa manière d'être nerveux des fois.

Elle lui dit ce jour-là qu'elle voudrait bien boire un thé car les grandes personnes boivent le thé d'habitude et la laissent rarement y goûter. Elle aimerait se sentir grande ce matin-là, au moins aussi grande que Pierre.

Il se dépêche. Un peu trop. Quand il sort avec la tasse toute pleine, toute bouillante, il accroche le regard de la petite fille et trébuche par-dessus le rebord de la porte. Un peu d'eau gicle à terre. Elle lève les yeux à ce moment-là, au moment où le thé éclabousse les doigts de Pierre. Elle ne voit pas qu'en même temps, quelques grains d'argile sèche se sont décrochés du mur au-dessus de la porte pour plonger dans la tasse de thé noir.

Alors, tout naturellement, comme il l'aurait fait avec un morceau de sucre, il prend la petite cuillère et mélange les miettes de terre. Elles se dispersent rapidement dans l'eau.

C'est pour ça que ce jour-là, le thé n'a pas le même goût que d'habitude. Plus salé. Plus onctueux. Plus épicé également, mais elle est incapable de trouver pourquoi. Elle se dit que ce sont peut-être simplement les yeux gris de Pierre qui donnent à son thé un goût aussi délicieux ce matin-là.

Le soir, après que les deux hommes aient vidé leur bouteille, après que l'on ait porté le père d'elle jusqu'au canapé, son père à lui dans la chambre, puis après avoir monté un lit de camp dans le salon pour elle, Pierre se place sur le seuil de sa maison. Il gratte. Juste de quoi se salir les ongles vraiment. Sa salive se mêle à l'argile de kaolin. Il goûte.

Les semaines passent et bientôt, elle sera suffisamment grande pour se rendre chez Pierre en bicyclette. D'ici là, Pierre aura goûté sa maison du toit aux fondations. Du contour des fenêtres au mur côté sud. Et les différentes terres qu'on retrouve au village, la jaune sur la colline, la ferrugineuse avec ses belles teintes rougeâtres. Celle, argileuse, savonneuse au toucher, celle qui crisse entre les dents, et une autre, plus pesante, qu'il reconnaît à l'odeur de loin, un mélange d'épices et d'ammoniaque, et dont il n'aime pas tellement la texture.

Dans son village à elle, il n'y a que du sable, à des kilomètres – des falaises escarpées aux dunes dans les terres –, et bien sûr la mer. Les gens vivent dans des habitations creusées à même le sol – du sable durci, lithifié par le temps, qu'ils renforcent de béton. Il existe beaucoup de constructions de ce type sur la côte, elles permettent de manger sans recevoir du plafond des grains qui sont désagréables à croquer et qui font toujours lever les yeux de sa mère. Ce sable qui coule comme de l'eau et se forme comme la pierre.

Le béton, c'est le progrès, dit le père à sa fille. *Sécurité, salubrité, solidité*, un mantra dont il lui rabâche les oreilles depuis des années. Quand il discute de cela avec le père à Pierre, les tons montent et les paroles se teintent de considérations idéologiques, et alors Pierre se

penche par la fenêtre et montre à la petite fille les dessins sur les murs extérieurs de sa maison.

Elle ne s'était pas rendu compte que la maison de Pierre, petit à petit, s'était déchaussée. Se forment des taches là où l'enduit manque, là où, stratégiquement, il fallait récolter et goûter les murs. Les couches de terre en pisé se découvrent et ça ressemble à des chiens du désert, à des mâchoires, à des têtes de sorcière, à des arbustes, à des dunes et à des montagnes. Des micropaysages.

Ils imaginent des histoires, ils rêvent en parallèle. La première image, elle s'en souviendra encore, ressemble à un pays, ses contours hésitants, comme tracés par une main d'enfant. Et dans ce pays, se dessinent les lumières d'une ville.

Elle est assez grande à présent pour se rendre chez Pierre en bicyclette. Les années se succèdent et le nombre de taches augmente. Parfois, les mêmes dessins s'étendent. Elle passe des heures ainsi, assise aux côtés de Pierre, à penser à des destins pour les formes et pour les créatures bizarres. Des aventures pour les éléphants, pour les dinosaures ou pour les toutes petites fourmis. Des histoires d'amour et de tromperies.

Elle ne sait pas que, petit à petit, elle boit sa maison. Avec chaque tasse de thé que Pierre prépare, à chacune de ses visites.

Bientôt, elle sera trop grande, ou bien trop occupée, pour venir en bicyclette jusqu'à son village. Elle ira encore boire le thé chez lui durant les après-midi chauds et somnifères des vacances scolaires.

Pierre aura alors pris un métier. Il respirera le sable, mâchera la terre, l'argile, il croquera les cailloux et sucera les roches. Il sentira sur ses papilles le sucré, le salé, l'iode et le fer.

C'est à lui que l'on s'adressera pour toute question de construction dans les villages à l'intérieur des terres. Il saura où le sol semble propice à s'installer, mais où, une fois lessivé par la pluie, il fera glisser les terrains et s'effondrer les bâtisses.

Et il saura une chose : c'est que sa maison est la plus goûteuse du village.

Alors cela paraît évident que son métier, il l'ait choisi au goûter.

Sur les murs de chez lui, il y aura toujours ces taches qui rappellent des fourmis volantes ou des grimaces ou des arbres, et il y en aura une en particulier qui ressemble à un dos de fille. Une tache qui l'obsède.

Ça fait longtemps maintenant qu'elle ne vient plus, ni dans son village à elle ni dans le sien. Elle n'entend plus son père lui parler de ses slogans. *Sécurité, salubrité, solidité...* Son père qui vieillit. De son métier, il n'aura gardé que ses opinions.

À présent, sa fille raconte l'arrivée du béton dans son enfance. Les maisons qui changent le regard de ceux qui y habitent. Loin, dans la grande ville, elle écrit, inscrite au programme des Arts et lettres de l'université.

Une seule fois, Pierre lui rend visite.

Ce jour-là, il emporte un sachet de thé noir, et une deuxième petite poche de cuir avec des miettes d'enduit récoltées juste au-dessus de la porte d'entrée. Celle-là, il l'a oubliée sur la table de la cuisine avant de prendre l'autobus. Il revoit le geste qu'il a fait pour l'attraper et puis son poing qui s'est rouvert pour se pencher sur autre chose.

Il n'était tout de même pas pour faire demi-tour.

Alors, du terminus de la ville jusqu'à chez elle, il goûte son chemin. Certaines maisons sont en béton apparent. D'autres sont recouvertes d'une peinture qui n'a pas bon goût du tout et qui gonfle au soleil. Selon la couleur, c'est différent, mais quand même un peu pareil.

Il n'aura rien trouvé pour ajouter dans le thé, pas un souvenir de lui.

Elle garde son sourire tout du long de sa visite, mais quand il lui parle de son père à elle, elle respire un peu plus fort. Elle lui manque, et ça, elle le sent bien, chaque fois qu'il l'accueille à l'arrêt de bus juste à côté de la maison familiale, et chaque fois qu'il l'y raccompagne.

Elle a besoin de réconfort, c'est sûr, mais Pierre ne sait absolument pas comment s'y prendre. Il voudrait attraper une de ses petites tasses d'argile et les lui râper dans le thé. C'est la seule chose à laquelle il pense, d'ailleurs il ne l'écoute même plus et il se sent stupide de ne pas trouver d'autres idées.

Elle sourit encore, même si ça fait bien cinq minutes au moins qu'il n'a rien dit.

La prochaine fois qu'elle prendra le thé chez lui, elle se penchera hors de sa fenêtre, là où la terre, juste en dessous des toits, est légèrement plus salée. Elle se penchera et observera les taches, à la manière d'une anthropologue, d'une spécialiste, un truc à prendre au sérieux. Une de ces taches – Pierre l'aura bien remarqué lui aussi – ressemblera comme deux gouttes d'eau aux contours d'une bétonnière.

* * *

Il était une fois un homme qui
en retournant la terre dans son jardin
se coupa la main sur un morceau de kaolin cuit.

D'un temps où l'on enterrait nos pots cassés, la vaisselle délimitait le terrain, gel dégel, délimitait les disputes. Les engueulades, les ressentis, se tassaient d'un bord et de l'autre du voisinage, selon les saisons.

Cet homme se coupa la main, un peu
sur un pied de tasse
tournée des années auparavant, par une femme qui tournait uniquement des tasses.
Ce qu'elle préférait, c'était de les tournasser pour former des pieds.

* * *

Un petit objet, juste assez, qui me défait.

* * *

Une drill dans la barbotine. Un chantier, tout petit, entre tes pieds.

* * *

Un mouvement brusque, pourtant tant de fois répété.

« J'ai pas été fine avec.

– Penses-tu qu'il va s'en souvenir ?

– Oui. »

Elle s'assoit devant cette terre molle qui retient dans sa substance les traces de nos gestes, la mémoire des mouvements de la Terre dans les strates.

Nos gestes, façonnés dans ces objets cuits qui ne se décomposent pas – ou si lentement seulement –, mais qui s'érodent parfois.

Dans 100 ans, 1000 ans, quelqu'un, peut-être, écouterà le son de ce bol et entendra une potière qui soupire.

* * *

Les grandes enjambées

Le facteur, lors de sa tournée matinale, passait devant le terrain d'une dame qui vivait en creux de montagne, loin des regards, tout au bout d'une sinueuse route de campagne. Elle habitait une maisonnette de murs en torchis, à travers un paysage de roches, d'ombres et de terre.

Et devant son logis, en vert, en rougeâtre ou en ocre, gisaient des centaines et des centaines de corps de bébés sculptés à même la glaise. Pêle-mêle, entiers et en morceaux, des jambes, des bras, des petits visages.

C'était... la faute au facteur, se persuadait la dame, c'était sa faute, elle n'en démordait pas.

Évidemment, le facteur jouait bien un rôle là-dedans, mais minime vraiment. L'histoire va comme suit :

Le facteur, lors de sa tournée quelque peu trop matinale à son goût, passait devant le terrain d'une dame qui vivait en creux de montagne, un terrain d'ombres de coudes et de jambes et de petits pieds, loin des regards, tout au bout d'une route de campagne jonchée de trous obscurs et parsemée de bosses. Il l'apercevait régulièrement à sa fenêtre, une dame à la bouche rouge vif en forme de cul de poule.

À part lui, il n'y avait personne pour la voir. Non, elle ne sortait pas particulièrement souvent, et elle n'était pas coquette non plus pour se trouver un mari ; en fait le seul homme à venir la voir était le facteur ou bien son oncle – mais les oncles ne comptent pas comme des potentiels, c'est bien connu.

Une petite dame, s'imagina le facteur, un peu gênée, un peu coquette, et bien pauvrete – on va se le dire.

Et pourtant, devant chez elle, ça sentait toujours très bon par la cheminée, une odeur bois sans boucane. Sa mère devait lui avoir appris, se dit le facteur, l'importance, quand on mange le sol,

– d'évaporer l'eau par la cuisson, éventuellement en l'enfournant sous forme de biscuits

– puis de choisir la bonne terre pour son goût sucré : celle pour les femmes enceintes, quand les cheveux du fœtus chatouillent l'utérus, ou bien celle des fourmières, si tu veux te lever le matin, car elles sont courageuses et debout de bonne heure, elles, les fourmis, puis elles ne se plaignent pas, elles, les fourmis, puis ça devait certainement leur venir naturellement de se lever à des heures pas possibles, se dit le facteur.

Cela, sa mère devait le lui avoir appris. Comme le lui avait aussi expliqué sa propre mère, quand le facteur avait été petit garçon, se rappela-t-il avec plaisir.

La dame, elle, n'avait jamais eu d'enfants. C'est qu'elle n'avait pas encore essayé d'en fabriquer, en tout cas pas des enfants vivants. Elle n'avait pas non plus rencontré celui avec qui cela lui aurait plu de se livrer à ces activités-là. Mais de toute façon, pour cela, il aurait fallu qu'elle descende au village.

Au début, elle se rendait bien dans la petite épicerie en bas de la montagne, mais avec les années, elle y passait de moins en moins souvent et bientôt elle ajouta à sa consommation de plus en plus de terre de son terrain. Il y avait celle, sucrée, à se glisser entre les dents après l'avoir fait cuire au four ; mais elle usait aussi d'argile pour se brosser les dents, ou bien pour se nettoyer le visage. Sur ses jambes, elle appliquait des cataplasmes.

Ainsi arriva le matin où, en raison d'un affolement tardif – un sauve-qui-peut, vraiment ! – de son horloge biologique, elle se mit à rouler la terre molle entre ses doigts, à l'étirer, à la modeler en bouches, en sourires, en pupilles, jusqu'à se concentrer si fort qu'en naquirent deux petits garçons et une petite fille. Des enfants terre, à qui elle chantait des berceuses et qu'elle bordait.

Ses journées, voyez-vous, se ressemblaient. Elle faisait cuire des biscuits et, le soir venu, elle se glissait, apaisée, dans son bain d'argile.

Ceci jusqu'au jour où elle s'endormit dans sa baignoire. Quand elle se réveilla quelques heures plus tard, son corps était resté figé ; la belle barbotine, fraîche et onctueuse, avait durci, avait formé une sorte de bloc sec dans lequel elle poussait, criait, soufflait et crachait et mordait dans les airs. Mais rien. « Faut que j'attende le facteur demain matin, qu'il me déprenne », se dit la petite dame. Elle se dit ceci si longtemps et avec tant de conviction, qu'elle en oublia que le lendemain serait un jour férié et que le facteur, lui, n'arriverait pas.

Lorsqu'elle le comprit enfin, le dimanche au lever du jour, elle fut prise d'une colère insupportable. La terre, son alliée, ses biscuits, son bain, ses bébés... et elle, immobile ! Impossible ! Elle poussa de nouveau de toutes ses forces, mais rien ne bougea. Alors elle fit ce qui se présentait à ce moment comme seule solution envisageable à ses yeux : la petite dame se mit à bouder. Elle commença par bouder l'argile de sa baignoire, puis les biscuits granuleux et difformes posés sur la tablette, les montagnes aux alentours, si hautes qu'elles la condamnaient à vivre dans l'ombre, sans jamais un rayon de soleil, et bientôt elle était si fâchée qu'elle en boudda la Terre entière. Il lui était intolérable cette idée de finir sa vie coincée dans son propre bain, alors même qu'elle avait encore l'âge de se promener, de faire des bêtises et d'inventer des recettes, et alors même qu'elle était encore dans l'âge de procréer, c'est-à-dire pas vieille du tout !

Et pendant tout ce temps qu'elle eut à penser à tout ce qu'elle aurait pu accomplir au lieu de périr dans son bain, ça craquelait, lui tirait la peau, la grattouillait en dessous de ce plâtre qui s'était formé autour d'elle, ça fourmillait, la chatouillait et la pinçait terriblement ! Maudit facteur qui ne servait à rien !!

Le lendemain, c'est une petite dame asséchée, affamée, humiliée et ô si boudeuse que le facteur entendit hurler d'une voix tout à fait stridente, dès qu'il tourna sur la route de campagne qui longeait sa maison. Une dame pourtant d'habitude particulièrement discrète ! Il accourut en sauveur, si rapidement que les lettres de sa sacoche s'éparpillèrent au vent. Ce jour-là, il s'en souviendrait toute sa vie, serait la première fois qu'il échangerait regards

et paroles avec la si mystérieuse dame du creux de montagne. À cette pensée, il accéléra encore le pas. Rien n'aurait pu freiner ses grandes enjambées traversant le terrain jusqu'à la maisonnette, celle-là même qu'il avait observée durant de si longues années.

Arrivé sur le seuil, il poussa la porte et l'aperçut enfin : une petite dame ratatinée, les pieds rugueux qui ressortaient de la masse étrange dans le bain. Ses lèvres bleutées étirées en une moue mi-gênée mi-fâchée, avec des morceaux de terre accrochés à ses cheveux et à ses joues et à ses sourcils. Elle avait plutôt l'air du golem que d'une petite dame, pensa le facteur à ce moment-là, mais il ne dit rien. Il la déprit, en gentleman – en regardant d'un œil pas plus, le joli corps fripé qu'il désincrusta de la baignoire.

Une fois debout, une fois qu'elle eut retrouvé sa mobilité, la dame ramassa ce qu'il lui restait de dignité et, cordialement mais d'un ton acerbe, le remercia pour son aide. Elle lui offrit un biscuit pour sa peine et le pria de quitter sur-le-champ.

C'était sans compter sur le facteur, qui voyait dans sa journée beaucoup de montagnes, bien de la terre, mais pas beaucoup de petites dames – elle avait beau être fripée et couverte de boue, il la trouvait charmante. D'ailleurs il avait remarqué, depuis le début de ses tournées, qu'elle semblait ne jamais recevoir de visiteurs masculins – à part son oncle, qui ne représentait donc, par sa fonction parentale, pas de concurrence. Aussi décida-t-il de franchir le pas – métaphoriquement parlant. Mais c'était un trop grand pas déjà, et la dame, en entendant sa proposition de venir s'installer chez elle, attrapa la peur des vieilles filles et ouste, dehors le facteur ! « Quelle audace ! », grogna-t-elle en se dépoussiérant le ventre et les cuisses, tout en observant, d'un œil pas plus, le facteur s'éloigner de sa maison le dos courbé.

Mais son métier amenait l'homme à traverser ce creux de montagne tout de même presque quotidiennement. Courrier, pas de courrier ! Il venait lui porter des lettres égarées, celles que personne ne réclamait. Toujours aussi argileuse, la petite dame, se dit le facteur – car, en effet, depuis leur rencontre, il lui semblait qu'elle s'était mise à patauger dans la terre plus assidûment encore, et à produire enfant après enfant –, un psychologue aurait certainement pu interpréter cela très professionnellement. Elle sculpta garçons et filles dans

la glaise puis elle les enfourna. Mais il leur manquait toujours quelque chose. Parfois c'était un bras, un œil ou bien la bouche, ou alors simplement un peu de charme. Jamais elle ne fut satisfaite de la forme finale. Les bébés s'amassaient, d'abord dans sa cuisine, et quand celle-ci fut remplie, elle balança par la fenêtre ouverte les petits corps encore fumants qui se brisaient le plus souvent à l'atterrissage.

Elle ne renonça point pourtant à fabriquer bébé après bébé, malgré les déformations de plus en plus flagrantes dont ces pauvres êtres furent affligés. « Faute au facteur », se répétait-elle et *vlam* et *pfout* et *crack*, un autre enfant par la fenêtre.

La dame, presque innocemment dans son ardeur élémentaire, se dit que ça avait au moins l'avantage de la distraire et que ça allait fort probablement aussi chasser le satané facteur voyeur qui revenait, beau temps mauvais temps – et même la fin de semaine ! – sur son terrain où il s'enlisait souvent.

Le facteur n'abandonna pas pour autant, malgré les corps de bébés démantelés qu'il fallait enjamber et qui s'accumulaient en avant et en arrière de cette maison comme des menaces. Il s'agissait uniquement de terre, pas de sang ni de chair ni d'os, il le savait, mais il devait se le répéter à chaque traversée. Bientôt il y en avait tant qu'il peinait à accéder jusqu'à la porte d'entrée, où il fallait pourtant se rendre pour y glisser ces quelques lettres destinées à d'autres.

Quand il passait donc, lors de sa tournée si terriblement matinale, devant le terrain sombre et lugubre de l'étrange petite dame, il amenait toujours un bouquet de fleurs. Il amenait des bulles, son courage et la plupart du temps un sourire rayonnant. Il amenait son chèque de paye, deux fois par mois, il apportait sa mère des fois, ou alors il venait parler à l'oncle, si celui-ci était présent.

Et au bout de quelques mois, il interpréta à sa manière le message, il s'arma d'espoir et le facteur amena, loin des regards, tout au bout de cette sinieuse route de campagne,

un thermomètre basal

un test de grossesse

une layette

une turbulette

et deux petits bas tricotés à la main.

* * *

Toute matière confondue, c'est toi que je préfère.

* * *

L'écriture, c'est mon argile à moi.

* * *

« Je pique une jasette à mon bol.

– Est-ce qu'il te répond ?

– Pas encore. Mais peut-être c'est moi qui ne le comprends pas. Peut-être c'est moi qui n'ai rien compris, hein copain ? »

* * *

Pétrir. Tourner la terre, attendre qu'elle sèche.

Une première cuisson. Une journée entière pour atteindre 940 degrés.

La pièce d'argile s'est rétractée.

À présent, la potière trempe son biscuit. C'est le nom qu'on donne à l'argile quand elle est cuite une première fois.

Ça sonne bizarre, avoue ! *Une potière qui trempe son biscuit...*

Elle l'immerge, dans l'émail, dans la glaçure. Ce n'est pas cochon pourtant ! On peut aussi dire que c'est l'émail qui colorie son dégourdi.

Tremper son biscuit, c'est une façon de parler.

Elle s'assoit et se demande.

La sensualité des pièces d'argile cuites dans le four...

Et si le geste qu'elle pose, plusieurs fois par jour quand elle émaille, a quelque chose d'érotique, quelque chose qui lui échappe ?

* * *

Les traces de tes doigts, sur fond de bruit de moteur, sèchent sur la rubrique des mots croisés.

* * *

Un jour, une potière dit : « au lieu d'implorer, j'explose ! »

Un jour, une artisane se lance dans le vide, en hurlant : « Je ressens comme un urgent besoin de vivre ! »

Elle a ça sous la peau. Une température émotionnelle très proche du point de fusion.

Ses quartz s'inversent, se réinversent. Ses mots et ses molécules de fer ne pointent pas le champ magnétique de la terre, j'en suis certaine. Ils s'alignent puis ils se dispersent.

Elle aussi garde dans ses sillons la mémoire de la voix de ceux qui ont sculpté en elle. Elle aussi, ils vont la trouver. Dans 100 ans, 1000 ans. Dans 10 000 ans ils vont la trouver. Ils vont la dater.

Mais d'ici là, j'aimerais connaître la température à laquelle on fusionne avec nous-même.

Trouver notre angle d'avalanche. Notre angle de repos. Connaître notre point de fusion. La température émotionnelle à laquelle nos quartz s'inversent.

Nous sommes la pourriture des roches. Les grains de sable.

Nous sommes ce qui retient les racines des fleurs.

Nous sommes la poussière des montagnes.

Variations autour des molécules H₂O

« Les gouttes de pluie n'ont pas la forme des larmes. [...] [L]es gouttes de pluie ressemblent plutôt à un petit pain à hamburger²¹⁹. »

H₂O strip-tease

Dans le conte, l'imaginaire sert parfois d'explication à un phénomène naturel.

Ici, à l'inverse, un raisonnement scientifique sera évoqué d'abord, ce qui permettra de mettre en lumière un autre phénomène tout aussi naturel. Rien n'est inventé, et tout n'est pas vrai pour autant.

Tanni tanné tannante, faut pas croire tout ce qu'on raconte...

J'étais chez le médecin. Sur la couverture d'un des magazines féminins, de ceux qui prennent la poussière sur les centres de table, j'ai vu posée cette énigme, insidieuse et condescendante, inscrite en lettres moulées de couleur bleu foncé :

ÊTES-VOUS EN OSMOSE SEXUELLE ?

Que c'est romantique ! Ou que ça pourrait l'être. Si vous êtes toutefois friands de science, je ne suis pas certaine que vous ressentiez le besoin d'atteindre jusqu'à l'osmose sexuelle. Je m'explique :

²¹⁹ Site internet du *Gouvernement du Canada* :
<https://www.ec.gc.ca/eau-water/default.asp?lang=Fr&n=BCCCF74B-1>

L'osmose, d'un point de vue scientifique, est « un *phénomène de diffusion de la matière*²²⁰ » – sexuellement, le lien semble évident –, « d'une membrane semi-perméable séparant deux solutions dont les concentrations en soluté sont différentes. C'est le passage de la solution la moins concentrée vers la solution la plus concentrée ».

C'est là que ça se corse.

Notons que lorsqu'on s'adresse à un lectorat adulte, il est parfois utile de décrire de manière plus détaillée les notions scientifiques apprises à l'école, notions qui aiment à se faire oublier avec les années.

Ce qu'on nous signale est que l'eau, quand elle aperçoit d'autres molécules (magnésium, glucose, etc.), succombe à ce qui ressemble à un désir instinctif – un réflexe, vraiment – de voir ces molécules dispersées à l'intérieur d'elle-même à une distance environ égale les unes des autres. L'eau se diffuse alors pour transformer son rêve en réalité.

Vous avez peut-être des amis que vous qualifieriez de maniaques.

Des gens désireux à ce que tout devienne parfaitement
monochrome

égal

Ou bien de ceux qui hésitent à marcher sur les lignes des trottoirs.

L'eau a des soucis semblables à ceux de vos amis. Elle garde de petites habitudes, elle aimerait bien que sa concentration personnelle soit égale partout. S'il y a du sel d'un bord, elle s'y mêlera. Si elle aperçoit du glucose à côté de sa solution hypotonique²²¹, il s'agira de rejoindre le sucre. C'est simple et ça tombe bien, elle réagit de manière tout à fait spontanée. Voilà l'osmose !

Établissons un parallèle : on peut s'imaginer l'eau comme si je vous invitais chez moi, vous, vos amis et votre famille, et que je vous disais : bienvenue, mais surtout ne restez pas trop proches. La maison est grande ! Que faites-vous, assis les uns à côté des autres, comme des polymères ? Toi, va dans la cuisine, toi, dans le salon ; ton ami pourra s'installer dans la salle de bain.

Enfin ! Je me sens à l'aise.

²²⁰ Citation tirée de *Wikipedia*.

²²¹ Une solution avec, dans ce cas, une plus faible concentration en glucose.

Et si nous revenions maintenant à l'eau et à ses invités ! Les convives de l'eau, voyez-vous, sont incapables de se déplacer. Pourquoi, je ne le sais pas – et je ne sais pas non plus comment vous seriez arrivés chez moi si vous n'étiez pas en état de passer les portes –, mais vous voilà et vous ne bougez pas. Pour les molécules, la cause de leur immobilisme se situe dans les membranes semi-perméables ; quant à l'humain, cela correspondrait à une incapacité à quitter une pièce.

Poursuivons ce parallèle : vous êtes donc coincés chez moi, tous dans le salon. Puis c'est là que moi je suis prise avec mes tocs. Ici, pour recréer l'équilibre, il me faut repenser ma maison, quasiment me reconstruire autour de vous. Je rajoute des pièces, je dévisse des portes...

Je veux juste vous mettre chacun à une distance à peu près égale les uns des autres. Avec un peu d'imagination, si vous vous figurez l'air dans ma maison comme autant de molécules d'eau, nous voici face à ce qui s'appelle la « diffusion de la matière »²²².

Pour les molécules d'H₂O, c'est moins compliqué. Ils rejoindront les “invités”, c'est-à-dire les autres molécules, de sorte que la solution ne soit jamais plus concentrée dans une pièce que dans une autre.

Alors, Mesdames, revenons à notre article de magazine. En effet, nous pouvons nous trouver en osmose sexuelle. Il faudra toutefois garder à l'esprit que si un garçon veut se glisser dans votre pantalon, c'est peut-être uniquement parce qu'il juge que les minéraux ne sont pas suffisamment équilibrés entre vous et lui, et qu'il aimerait vous aider à rétablir cela au plus vite.

S'il vient de vous offrir une bouteille d'eau et que vous sentez un petit quelque chose dans votre bas ventre, assurez-vous par exemple qu'il ne s'agissait pas là d'une eau déminéralisée ! Cela signifierait alors fort probablement qu'il use d'une technique de séduction, provoquée par osmose sexuelle.

²²² En fait (et pour être tout à fait précis), pour cela il faudrait que ce soit l'air qui agrandisse la maison et ainsi l'espace entre les invités, les « pièces » s'élargissant et se ratatinant au besoin. Dans le cas d'une cellule, on parle alors de « turgescence » et de « plasmolyse ».

Dites-vous qu'il y a des chances qu'il soit un tantinet mal à l'aise s'il ne peut pas effectuer cet équilibre recherché entre vous, le pauvre, puis aussi qu'il a peut-être de légères tendances maniaques. Avec lui, il se peut que vous n'ayez pas toujours la motivation nécessaire à inviter des amis, par peur que la gestion du souper devienne trop... complexe.

Mais tout de même, il vous offre une belle quantité de molécules H₂O à travers la salive de ses baisers, voilà pour le geste.*

* Vous aurez certainement trouvé des failles à cette théorie.

Il arrive aussi qu'on ait envie de se donner de la salive, de la sueur et bien d'autres choses en même temps, de manière mutuelle. Eh bien, dans ce cas-là, arrêtez-vous un instant et dites-vous que c'est peut-être – ou peut-être pas –, mais que ça ressemble quand même un peu – à la diffusion de l'eau à travers une membrane semi-perméable.

C'est tout de même assez sexy²²³.

* * *

Une goutte de toi et je pêche en eaux troubles.

* * *

Guttation (n.f.) : L'eau s'éclipse par le bord des feuilles. Comme si, après avoir bu trop de tisane, on se mettait à pleurer sans trop s'en rendre compte. Et on aspire plus de tisane encore par le bout de nos racines.

²²³ L'osmose est aussi ce qui participe au processus de la circulation de la sève dans l'arbre.

200 litres grimpent ainsi dans les arbres les plus virulents, au coeur du printemps.

200 litres par heure, messieurs.

N'oublions pas que contrairement aux arbres, les hommes peuvent venir en hiver comme en été, ce qui a certains avantages. Surtout quand, comme au Québec, les hivers sont longs.

* * *

Osmose de toi

– quelques mots laissés pour toi sur la porte du frigidaire –

Des fois, on se dit plutôt des *anti-je t'aime*. Des *je t'aime pas du tout*, des *t'es pas mon ami*, des *touche-moi pas surtout* ! Chez nous, quand ce ne sont pas les pots de fleurs qui volent, c'est nos paroles qui ne volent pas haut. Alors c'est important pour moi de prendre le temps de te dire que je t'apprécie, en tant qu'amant et en tant qu'ami.

Si on regardait ça d'un point de vue moléculaire, on pourrait se dire que je suis complètement, mais entièrement osmose de toi. Comme si j'étais à la recherche d'oxygène, au fond d'un lac canadien, en plein hiver ; c'est électrique, entre toi et moi, rien ne se perd, rien ne se détruit. Et tout se dissout, même mon cœur de cailloux, quand tu me serres dans tes bras.

Je me glisserai entre tes hydrogènes, à rendre jaloux tous tes oxygènes, à exciter tes ions, à faire bondir tes électrons. Et je m'évapore un peu plus encore quand tu rejoins enfin mon corps.

Mes liaisons polaires se rompent si facilement. Ma chaleur d'évaporation a baissé d'au moins 3 degrés depuis que je suis avec toi. Ce n'est pas très romantique, je sais bien, mais c'est vrai. Tu vas rire de mes mots, sûrement. Mais depuis que je te connais, j'ai la peau moins dure. Du cuir je suis passée à la fleur de peau.

Tu es mon lac Ladoga. C'est arrivé en Russie en 1942. C'est une légende, et pourtant. 1000 chevaux y seraient morts gelés au milieu d'un lac. Car même à -35, l'eau a besoin ne serait ce que d'un grain de poussière pour glacer, d'un coup sec.

Je serai ton grain de poussière. Un grain, un seul soupir, et 1000 chevaux envahissent tes

délires. Ma roche. Homme minéral. Pas potable tout le temps. Tellement salé, ferreux. Parfois tu aseptises tout, tu mets du chlore et du fluor. Et pourtant, je tripe sur ton calcium, ton magnésium, tes petits nitrates.

C'est aussi pour ça, mon amour, que je suis osmose de toi. Toute l'eau de mon corps – ça, c'est 32 kilos au moins –, toute l'eau de mon corps veut rejoindre le tien.

Je ne veux pas t'envahir trop non plus. Je sais bien que des fois, le H₂O qui me sort des pores, ce n'est pas toujours très contrôlable.

Il y a aussi ces fois où je me sens si lourde, on dirait que je suis quasi à 4 degrés, au fond d'un lac, juste en dessous de la thermocline. 4 degrés, pour ceux qui ne savent pas, c'est vraiment lourd – en tout cas en terme d'eau – 4 degrés je te dis, et toi, dans ces temps-là, quand tu me regardes, et que dans tes yeux je vois bien que pour toi du moins, je suis rien que de la belle petite vapeur d'eau, pas 4 degrés puis lourde ni rien ; de la vapeur chaude, des petites gouttelettes... ça me brasse le lac.

Puis ça, c'est cochon en tabarnak.

C'est justement ce dont j'avais besoin.

Je ne te le dis peut-être pas assez souvent. Parce que ça n'arrive pas tout le temps qu'on se sente en plein printemps, toi et moi. Quand le froid nous reprend, on fige aussi rapidement qu'une tasse d'eau bouillante qu'on lance à -35. Et ça gèle vite en criss l'eau chaude, à -35.

On n'a jamais compris pourquoi ça faisait ça, toi et moi. Nous, les hydrophiles, les trop solubles, les trop polaires.

C'est aussi pour ça, mon amour, que je suis osmose de toi. Toute l'eau de mon corps – ça, c'est 32 kilos au moins –, toute l'eau de mon corps veut rejoindre le tien.

Je fonds, minéral et minéral de toi. Mes atomes se dressent. Je fonds même pour tes traces radioactives quand, du plomb dans l'aile, on passe de la vapeur à la grêle, et vice et versa.

C'est aussi pour ça, mon amour, que je suis osmose de toi. Toute l'eau de mon corps – ça, c'est 32 kilos au moins –, toute l'eau de mon corps veut rejoindre le tien.

* * *

Comme l'eau, je gèle plus vite quand je bous déjà.

* * *

Il était une fois trois filles qui se chamaillaient sans cesse afin de connaître la raison pour laquelle on peut patiner sur la glace, qui pourtant est un solide, alors que normalement, un solide, ce n'est pas glissant.

La première s'intéressa aux effets de la pression sur la glace.

La seconde observa plutôt la chaleur provoquée par friction.

La troisième considéra la structure moléculaire de la glace, en son centre et à ses extrémités.

En rentrant chez elles un soir, toutes trois se brisèrent brusquement le cou sur la fine couche d'eau qui s'était intercalée entre elles et la plaque de glace sur laquelle elles marchaient, qui elle ne glissait pas.

* * *

Criss d'hiver

Toc Toc Toc.

Vos gestes figent.

Toc Toc Toc Toc Toc.

« Qui est là? » Ta voix est minuscule, elle ne se rend même pas jusqu'à la porte.

Tu serres la tasse de thé entre tes mains.

Toc toc...

« Ça vient de la fenêtre », murmure-t-elle.

Tu t'approches de la vitre. Difficile de distinguer quoi que ce soit à travers la tempête. Des flocons de neige virevoltent, se cognent contre le verre. *Toc toc...* Rafale givrée. « Pas encore ! », souffles-tu. Des flocons qui aimeraient se réchauffer chez vous.

« Il ne faut surtout pas les laisser entrer. » Ta voix sonne étrangement feutrée. D'ailleurs tu ne sais pas pourquoi tu dis cela, vous savez très bien qu'il ne faut pas les laisser se glisser ici, ni par la porte ni par la fenêtre.

Dans le bleu noir de l'aurore, tu fouilles des yeux le paysage. Tous les matins, par la vitre, le même blanc insupportable. Au début, tu t'étais dit que c'était joli, l'hiver. Mais il n'y a que la neige à observer, à perte de vue depuis novembre.

Le blanc est en train de tout engloutir. Pourtant, avant, vous sortiez *quand même*. Malgré le froid.

Aujourd'hui, vous franchissez si rarement le pas de la porte. Et encore, quand vous le faites, c'est pour vous rendre au magasin général à quelques pâtés de maisons. Tant d'excuses. Le froid. L'état des routes.

Il y en a un qui a réussi à entrer, un jour. Un si petit flocon. *Toc toc toc...* C'était il y a des années, un mois de janvier. Il s'était introduit par la porte, accroché au capuchon d'un

manteau. Le manteau au mur, le flocon échoué sur le tapis de l'entrée. Tu as bien rigolé quand il a fondu à vue d'œil sur le seuil de ta chambre. Mais ensuite, le silence, ta peine et ta responsabilité dans tout cela et tu as dit : « On aurait pu le placer dans notre frigidaire. Il est assez grand, notre frigidaire, on aurait pu faire quelque chose », et vous aviez dès lors haï les flocons et le dehors. Il s'agissait d'un flocon de neige pourtant, vous n'êtes pas folles, vous savez bien que ce n'est pas souffrant. Seulement voilà, il a fondu, et vous avez *quand même* paniqué.

Toc Toc...

« Ça suffit ! » Tu te retournes brusquement vers elle. Son regard est figé, sa main qui versait le café, suspendue dans les airs.

Quand tu te forces un peu, tu te souviens qu'à côté de ce manteau se tenait un homme. Il était entré chez vous le cœur en fleur. Il était reparti le cœur brisé. C'était facile, comme de craquer une allumette. Le temps que le flocon fonde, un peu plus.

C'était elle qui lui avait dit de *crisser son camp*, tu t'en rappelles maintenant. Elle avait trouvé le courage que tu n'avais pas, puis elle avait jeté l'homme dehors avec des mots coups de pieds. C'est à ce moment-là que vous aviez attrapé peur. Vous avez attrapé peur comme on attrapait autrefois un rhume. Vous n'attrapez plus de rhume, vous portez, en toutes circonstances, une écharpe épaisse autour du cou.

Elle lève la tasse à présent, mais elle ne la porte pas à ses lèvres. Tu lui lances un autre regard de biais, très rapidement, et tu crois percevoir sur son visage la naissance d'un sourire. Parfois, tu aurais le désir, toi aussi, de décriper ton visage, de desserrer les dents. Mais de là à sourire...

Toc Toc Toc

Encore!?

Elle s'avance vers la fenêtre. Tu sens son souffle refroidir juste à côté de toi. Ça ne se peut pas, elle ne va tout de même pas... ?

Son bras s'allonge et sa petite main agrippe la poignée.

Elle tire. Seulement voilà, depuis si longtemps vous ne l'ouvrez pas, qu'elle a gelé, collée ; inutilisable cette fenêtre.

« Il va falloir la défoncer », dit-elle le plus naturellement au monde.

Elle ne peut pas être sérieuse. Et pourtant ! Elle saisit un à un les pots de plantes de la tablette, les dépose à terre pour dégager la vitre.

De toute façon, toutes vos plantes avaient fané, mortes d'inquiétude.

Les flocons tourbillonnent encore sur les murs extérieurs de votre maison. Ils se jettent, tambourinent contre les vitres.

Fais comme si de rien ! Mais elle te regarde, avec cet espoir dans les yeux et cette ébauche d'un sourire. En pleine journée, comme ça, sans avertir.

Le lendemain, ils avaient retrouvé le manteau près de la rivière. L'homme était vivant, il avait fait semblant ou peut-être s'était-il baigné, tu ne sais pas. Ce n'était pas une tentative de suicide à ce qui se disait, cependant tu y avais cru dur comme fer pendant des semaines, tu avais mangé tes joues et lacéré tes bras. Oui. Tu avais attrapé peur comme on attrape les oiseaux. L'hiver a cristallisé tes craintes et te voilà, à vouloir poser des briques à la place des fenêtres.

TocTocToc Toc

Elle réessaye d'ouvrir la fenêtre, elle pousse, elle tire, elle s'essouffle.

Le rythme reprend, plus lentement, mais de plus en plus fort.

Elle se tourne vers toi. Dans son regard se dessine une goutte de pluie, une avalanche. Toi tu n'as d'yeux que pour sa petite main. Tu sais que le mur de neige, dehors, risque de vous écrabouiller si elle n'arrête pas.

Ça toque encore et elle secoue la poignée.

Tu voudrais bien l'arrêter, mais ça fait longtemps déjà que tu ne penses pas à l'empêcher de rien, tu ne sais pas comment t'y prendre. Tu voudrais l'arrêter, mais tu sens l'avalanche dans ses yeux qui grossit et son souffle virer hexagonal. Sa respiration plonge et sa peau pâlit, se crispe en une toute petite vérité glaciale, un grêlon de la taille d'une femme de trente ans.

Immobile.

Toc Toc ToCToCToCToCToCToCToC

Tu attrapes ses épaules comme par réflexe. Elle ne réagit pas. Tu la secoues, mais c'est comme si cette espèce d'espoir naissant de merde l'avait achevée, figée avec encore la trace du sourire du côté gauche de ses lèvres.

C'est maintenant ou jamais, tu le sais. Il va falloir ouvrir cette satanée fenêtre, car elle, si elle se met à fondre, elle ne rentrera pas dans le réfrigérateur. Tu hurles, c'est aigu, mais ça porte toujours tout juste au bout de ton bras. La peur vous avait brisé la voix, alors maintenant il va falloir que ta peur brise la fenêtre, il va falloir la laisser respirer l'air de dehors, il va falloir fendre les glaces et ensuite il va falloir tout reconstruire.

Tu recules. Ton corps se tend et tu prends de l'élan. *Respire. Ferme les yeux. Tiens ton souffle et fonce vers la fenêtre.*

Ton corps se heurte contre la vitre, ça n'a même pas fait de bosse ni de trou, ça n'a même pas fait mal ou presque. Tu recommences. Une fois. Deux fois. Plus fort. Recule respire cours tombe. Encore. Un dernier coup. RECULE RESPIRE COURS TOMBE. D'un bruit sourd, la fenêtre se fissure. Une petite affaire, quelques centimètres seulement.

Tu crois entendre un rire, léger et cuivré, mais c'est un filet de vent glacé qui s'engouffre dans la maison.

La petite femme à terre, immobile, sourit. Respire. Avec son sourire, c'est certain, elle fera fondre au moins trois pieds de neige.

De dehors vous parvient le murmure des flocons.

Particules minérales

Stéroïdes

(et le cœur d'astres morts)

Je voulais conter l'or...
J'ai fini par écrire un texte sur le système scolaire
et les stéroïdes interstellaires.

Il y a eu un coup de poing. Avant ça, il y avait eu naissance. Et à travers ça, le gaz, la glace et la roche.

La Terre se remémore vaguement d'avoir été un jour amas de métaux, de minéraux, danse de poussière. Mais du coup de poing, elle s'en souvient bien. Ça faisait quelques dizaines de millions d'années que l'onde de choc provenant de la mort d'une étoile lui avait indiqué sa forme et son élan. Ça datait donc d'au moins ce temps-là que la Terre – soyons honnêtes – s'en prenait de tous les bords.

Vous savez, les astres ont beau être cosmiques, eux aussi se chicanent. Leurs disputes immenses ressemblent aux nôtres, au langage près. On dit des mots de trop, des qui blessent, qui tranchent, des phrases indélébiles. Les planètes communiquent autrement, aussi parce que le son ne se propage pas dans le vide.

Comme dans tout système scolaire, on y retrouve des petits durs dont la plupart se bourrent de stéroïdes. Ils semblent en vouloir à tout le monde, à foncer dans le tas. Ils sont plutôt bagarreurs, du genre : « Mêle-toi donc de ton orbite ! » C'est un peu comme si tu te

trouvais dans une cour d'école et qu'il y avait des tannants trop musclés et ils te donnent des tapes ; même si tu sais que ce n'est pas vraiment amical et ça commence à faire mal et tu as beau espérer qu'ils arrêtent, tu ne peux rien dire et c'est la faute aux biceps. Dans les systèmes scolaires voyez-vous, personne ne punit les gars aux stéroïdes. Tous suivent leur itinéraire, et puis de temps en temps... *bamm* ça se percute.

On raconte que ce coup de poing-là, celui du début, qui a altéré non seulement la masse de la Terre mais également sa vitesse, proviendrait de l'impact d'un astre si gros – une protoplanète de la taille de Mars – qu'il aurait troué notre planète toute jeune encore, bouillante de magma, jusqu'à en décrocher un morceau. Un coup de poing à se démantibuler. « C'était un accident », aurait alors répété l'astre pendant plusieurs centaines de millions d'années. Il aurait argumenté qu'avec l'élan qu'il avait, puis qu'à cause de son orbite, il n'avait pas pu dévier de sa trajectoire.

Durant ces années, la protoplanète et la Terre se seraient disputées si fort qu'on dit qu'elles se seraient découvertes être des expertes en chicanes stellaires. Elles auraient d'ailleurs discuté tellement longtemps qu'elles seraient finalement tombées d'accord sur au moins quelques points. Elles auraient peaufiné une entente, de la sorte qu'on scelle saoul autour d'un verre et qui replace le monde : l'astéroïde et la Terre auraient décidé de se lier. Une part de l'astre serait restée accrochée, fusionnée en Terre, tandis que l'autre aurait formé une grosse motte avec le morceau de planète rompu. Ensemble, ils seraient devenus Lune. Voici ce qui se raconte, sur Terre et ailleurs... Une belle histoire pour endormir les étoiles.

Le temps a passé, des milliards d'années durant lesquelles la Terre a dû encaisser toutes sortes de coups et de deuils. Elle a été témoin de plusieurs décès d'étoiles – tristes et merveilleux comme le sont ceux de licornes. L'une de ces implosions aurait été particulièrement bouleversante, il y a environ 440 millions d'années. Il s'agissait d'un astre si énorme qu'il s'est effondré en lui-même, de manière très rapide – un sursaut gamma, ça dure deux secondes, quelques minutes tout au plus... Un truc assez glauque, merci. Ça aurait suscité un impact si important que quasi toute vie sur Terre se serait éteinte.

La Terre avait déjà connu son lot d'extinctions massives – on en reconnaît cinq²²⁴ –, mais vous savez, on ne s'habitue jamais vraiment à ces choses-là. Elle a dû subir ces assauts venant de l'extérieur bien sûr, des guets-apens de coups, d'attaques organisées, qu'on nomme communément des pluies de météorites. Mais, ce qui était plus douloureux encore pour la Terre à accepter, était les extinctions dues à des problématiques internes, celles dont elle ne pouvait blâmer personne : les variations climatiques – dont les glaciations – ou encore les extinctions dues aux épanchements basaltiques – quand la roche liquide et brûlante, le magma, remonte à la surface.

Vous voyez bien que ce n'était pas si facile tout le temps pour les planètes, surtout que ça leur manquait gravement drôlement vivement en câlins et en douceur et c'est pourquoi la Terre a trouvé difficile toutes ces extinctions de vie. Heureusement qu'elle avait encore sa masse, son eau et sa roche ; elle conservait ses choses inorganiques et plus stables, sur lesquelles finalement elle s'appuyait comme sur de petites béquilles d'amour. Mais il fallait à chaque fois qu'elle se replace *biologiquement* parlant. Elle ne pensait parfois à rien d'autre qu'à ses ammonites ou à ses trilobites disparus, ou alors à ses pommiers, dont les variétés s'estompèrent d'année en année. On aurait dit qu'elle avait envie de tout retenir, à compter ses algues et ses bibites, ça faisait de la peine à voir.

La Terre s'épuisait, ils le savaient tous. Certains voulurent aider, mais ils étaient chacun pris *orbitrairement*. Ça ne parlait pas, ça ne pleurait pas, ça jouait les durs en tournant dans les jupes du soleil. Il n'y avait pas à l'époque de psychologues ni de conseillers d'orientation de carrière – personne à qui la Terre pouvait confier ses soucis internes.

C'est Saturne qui s'en est souvenu en premier. Tout de même, à cause de tout ce gaz dont il est composé, il s'était longtemps senti étourdi, déboussolé et si incertain au niveau de la confiance en soi ; mais il s'en sortait pas mal du tout, grâce en partie à ses nombreuses lunes, bien qu'elles ne soient pas toutes majeures et qu'elles n'aient pas toutes une orbite confirmée. Saturne avait effectué un formidable travail sur lui-même, vous savez, une sorte d'introspection par laquelle il prit conscience de l'incroyable bonheur qu'il avait de graviter ainsi dans l'espace... et d'être si bien accompagné. La Terre aussi devait retrouver sa force

²²⁴ Les cinq extinctions majeures qu'on reconnaît aujourd'hui sont l'extinction de l'Ordovicien-Silurien, l'extinction du Dévonien-Carbonifère, l'extinction du Permien-Trias, l'extinction du Trias-Jurassique et l'extinction du Crétacé-Tertiaire.

intérieure, se disait-il. Une aventure qui, pour lui, devait passer par une profonde exploration de soi.

Saturne a pensé si fort qu'il a passé le mot à Jupiter, qui l'a transmis à Mars, qui en a inspiré la Lune, qui a à son tour acheminé le message à la Terre. Fallait qu'elle se souvienne. Il y avait eu la mort d'un astre. Puis ce coup de poing qui s'était fait dans la douleur, ça avait été comme une insulte, mais ça l'avait propulsé. Il y avait eu ce coup de poing dans le chaos... Ça n'a jamais arrêté personne.

La Terre s'est alors mise à examiner la Lune. Elle la trouvait plus distante qu'auparavant. La Terre n'avait pas remarqué que chaque année, son satellite s'était éloigné d'environ deux centimètres. Ce n'est pas grand-chose, mais avec les années, comme il arrive dans de vieux couples, la Terre et la Lune avaient simplement et au fur et à mesure cessé de se considérer comme aussi proches. Ils avaient fini par ne plus se parler des choses essentielles, juste les banalités de lithosphère.

La Terre s'est raclé la croûte continentale. Finalement, tout ce dont elle avait besoin était qu'on lui re-conte son histoire. À partir de ce moment-là, et même si par la suite les météorites n'ont pas cessé leurs activités de petites racailles et que des cœurs d'étoiles explosent toujours dans la galaxie, la Terre s'est souvenue qu'elle était une planète incroyable. Elle et la Lune ont repris le dialogue là où elles l'avaient laissé, pour enfin remonter dans le temps et pour finir par tout se dire, du début, comme des amoureux. La Terre a pu partager le traumatisme de sa naissance, provoquée il y a plusieurs milliards d'années par cette onde de choc, terrible dans sa puissance et fantastique par sa lumière : la mort d'un astre – une supernova – qui a suscité l'impact nécessaire à sa genèse. À force d'en parler, elle s'est mise à s'ausculter, à répertorier ses roches, à compter ses éléments. Elle les présentait ensuite fièrement à son satellite qui, de par leur coup de foudre, y reconnut sa propre structure. Elles s'amusaient à se comparer ainsi le magnésium, le silicium et le fer. Puis elles tombèrent sur des composantes très colorées, à forte densité, et là elles étaient secouées par des fous rires – des millions d'années à s'en remettre ! Ces spasmes qui traversèrent la Terre produisirent des failles et des fractures, animant ses fluides à s'y engouffrer et à déplacer le métal de filon en filon.

Les hommes, comme souvent, ne sont pas certains si cette histoire tient la route tout à fait.

On dit que la mort de l'étoile, celle qui a permis à la Terre d'être, aurait suscité des matières si étranges, une explosion avec projection de pépites, que celles-ci se seraient retrouvées dans le cœur même de la planète. Puis lorsqu'un gars bourré de stéroïdes la heurte, il en ramènerait d'autres. C'est un truc si bizarre que, des milliards d'années plus tard, les hommes hésitent encore sur l'origine de toutes ces crottes dorées sur Terre et ils se sont mis à les collectionner et alors celui qui en avait le plus avait gagné.

Voilà comment transformer une histoire tragique en chasse au trésor attrayante et *fun*, et la Terre et la Lune, ça les a tout de suite mises à l'aise et bien sûr rassurées sur le sort de l'humanité.

* * *

L'histoire a mal tourné entre deux roches amoureuses. En fusion, elles se confondaient, pensant que ce qui comptait était le degré. L'une s'accordait en Celsius, l'autre en Fahrenheit.

* * *

D'or, de paille et de plomb

et de gras de canard, éventuellement

Je vais vous conter l'histoire de Rumpelstizchen.

Ce n'est pas vraiment digeste comme nom. Par contre c'est écrit comme ça dans la version allemande des frères Grimm, et vu que je suis autrichienne, c'est ça que je dirai.

Il existe bien d'autres manières de l'appeler... *Nain Tracassin* en France, ou *Grigigredinmenufretin*, tous des petits noms aussi peu digestes – surtout pour une Autrichienne.

Dans le but d'une sorte d'initiation brutale à la langue allemande, si vous le voulez bien, mettons-le-nous en bouche. Explorons nos champs lexicaux dans leurs recoins les plus germaniques : Rumpelstilzchen...

Goûtez-le.

Doucement... savourez chaque syllabe.

RUM PEL STIL ZCHEN

Roum – une shot de fort, dans laquelle vous roulez les *r* comme si vous conduisiez à 200km/h sur une autoroute allemande. *wRoummm...*

Pelle – s'il y a un cadavre à enfouir. Ou bien un filon à creuser...

Chtil – francophones du nord très à la mode

Z-hen – un atchoum coincé entre un yin et un yang

Rumpelstilzchen. Momo, pour les intimes.

Je suis sûr que *Momo*, chacun pourra le prononcer sans trop de difficulté, et dans la vallée où il habitait, c'était vrai au point qu'on y avait oublié son nom de baptême depuis longtemps.

Il vivait dans une cabane au cœur de la forêt. Un petit bonhomme grincheux, du genre que t'as pas envie d'endurer comme voisin. Et ça tombe bien, il n'avait pas de voisins, Momo.

La version populaire de *Rumpelstilzchen* conte l'histoire d'une fille qui donnait tant de fierté à son père que celui-ci aurait fait courir le bruit qu'elle savait filer la paille en *or*. Le roi, ayant eu vent de la rumeur, aurait immédiatement ordonné l'arrestation de la belle.

On dit qu'on lui aurait laissé comme seuls objets, au fond de son cachot, des ballots de paille et un rouet. Elle s'en serait sortie grâce à l'apparition d'une créature, un être magique et maléfique comme on en trouve dans les histoires, un petit bonhomme qui aurait su, lui, transformer la paille en or. Il lui aurait demandé en échange... son premier-né.

Pour ceux qui ne connaissent pas cette version-là, vous n'avez rien perdu ; ce n'est rien qu'un tissu de balivernes qu'on raconte aux enfants pour les endormir. Ce conte-ci en revanche, c'est le véritable. Il n'est pas pour les enfants et il ne fera dormir personne.

Je vous parle d'un temps où à 40 ans t'étais déjà vieux bonhomme,
d'un temps où on allongeait le biberon avec du fort
et qu'on avait depuis longtemps perdu espoir de transformer le plomb en or.

On n'avait jamais vraiment changé le plomb en or, ça vous vous en doutez bien ; par contre, nombreux sont ceux à avoir perdu leur fortune et leur raison en l'essayant. Il y en a même qui racontent avoir réussi.

Momo était un ancien mineur, un gars plutôt fatigué de la vie. Des *anciens* mineurs, ça ne doit pas courir les rues, vous dites-vous, surtout pas de ceux qui se sentent en forme. Et en effet, il n'incarnait pas vraiment un modèle de santé. Momo était le genre de bonhomme duquel on prétend qu'il mangera les pissenlits par la racine bien avant sa femme et, vu son tempérament... une chance pour elle. Si seulement il avait eu une femme. Momo était... rusé et bourru, et réputé pour ces traits-là. En tout cas dans la mine, il l'était. Grincheux et malin. Il n'avait jamais eu d'enfants, pas d'amoureuse – ah ! C'est ce que les gars de la mine disaient !

Puis avec ses problèmes de dos, d'arthrite et de caractère... son patron n'a pas dû se donner la peine de le renvoyer. Momo a démissionné. « Ras le bol de s'faire *mettre* dans l'trou du cul de la terre », a-t-il grogné le jour de son départ, à travers une mare d'insultes et de jurons.

Bon ! bon ! bon ! Il avait peut-être un jour été bien élevé ce petit gars, mais la mine lui aurait tout pris, jusqu'à son savoir-vivre, jusque dans les creux de sa politesse. Alors faites-lui la gentillesse et ne vous froissez pas de son langage, Mesdames et Messieurs.

Momo, après son travail à la mine, avait choisi la vie d'orpailleur, c'est-à-dire qu'il sondait son brillant destin non plus en dessous, mais au-dessus de la terre, dans les rivières, les alluvions aurifères de la vallée. Pour son compte à lui. En homme futé, il raflait bien plus de pépites que tous ceux qui s'usaient à en extraire aux profits du patron – en tout cas... c'est ce que les gars de la mine disaient.

Or, dans ces temps-là, tout appartenait au patron. Momo orpailait donc sur ses terres, c'était bien connu. Pas tout à fait légal son affaire. Il récoltait ce qu'il considérait comme son dû et il ne déclarait rien. Plus d'un aurait voulu le dénoncer, la jalousie sur le coin de la bouche. Par contre, entre savoir qui on haïssait le plus, Momo ou le patron...

Ce que les mineurs ignoraient, c'est que le bonhomme était bien meilleur menteur qu'il était pailleteur. Il raclait, certes, des ciels étoilés tous les jours ou presque – c'est quand on tombe sur autant de pépites qu'on dirait la Voie lactée dans son tamis. Seulement, ce qu'il y trouvait... La pyrite, ça ne s'appelle pas l'or des fous pour rien. Dans la mine déjà, ça l'avait mélangé.

Il y en a toujours, des petits nouveaux, qui s'excitent devant la pyrite. Momo était loin d'avoir été le seul à qui les cailloux aux reflets dorés avaient fait tourner la tête. Seulement, sa tête ne s'en était jamais remise.

À présent, les deux pieds dans l'eau, ça pouvait bien devenir mêlant la distinction des minéraux. Bien qu'on lui ait déjà montré qu'il avait juste à tailler une marque dans la pyrite ou dans l'or pour reconnaître l'objet à sa dureté, ou bien qu'il suffisait de tracer un trait dans de la céramique non émaillée, et que la couleur lui permettrait alors de connaître la nature du minerai. Bien qu'on lui ait expliqué que le poids des deux varie, ainsi que leur aspect au soleil. Et qu'il y a bien parfois un peu d'or coincé dans la pyrite. Mais encore faut-il savoir l'extraire ! Momo ne savait pas. Il l'avait pas Momo, il l'avait jamais eu. Il y a des gens comme ça, avec juste pas la bonne vocation.

Il y a une chose pourtant que Momo a réussie, et il en était tant fier que ça aurait bien pu être lui qui ait parti la rumeur que sa fille transformait la paille en or. Ce n'était pas vrai bien sûr. Ce n'était d'ailleurs même pas sa fille – il l'avait recueillie chez lui un jour, un bébé aux cheveux couleur blé. Elle n'était pas de lui et ça, il n'y avait pas de doute. Elle était aussi élancée que lui ratatiné, aussi douce que lui bourru et aussi humble qu'il était menteur. Avec son salaire, elle parvenait tout juste à les faire vivoter.

Mais vous savez, le monde orgueilleux, c'est pas ça qu'ils disent
et c'est pas ce qu'ils font paraître.
Et alors on ne peut pas deviner, nous autres.

Momo était un fabulateur enfiévré, frénétique – jusqu’à se laisser convaincre par ses propres histoires. Au point où il examina tout étonné, des fois le soir, le fond de sa bourse vide. Par contre, sa fille, ça non, il n’a jamais raconté de mensonge sur elle – pas même un demi.

Il en a tricoté des affaires croches, Momo – en tout cas il s’en est vanté –, mais ça, il l’a fait comme faut. Une belle fille. La plus jolie de la vallée, à ce qui se disait.

De qui était partie la rumeur, on ne l’a jamais su. D’un des mineurs sûrement. Quelqu’un avait dû se trouver particulièrement drôle, pour dire que « le vieux Momo est tellement à son aise, sa petite est une poule aux œufs d’or ».

Une niaiserie ! C’est une expression ! Une image ! Fallait pas la prendre à la lettre.

Et chacun a été responsable après de répéter cette *niaiserie*-là comme s’il s’agissait d’un *communiqué officiel*. Ils n’en parlaient pas, mais on sentait la jalousie dans leur voix. Et la version qui a connu le plus de succès, dans la taverne du village : « La p’tite Madyson, a change la paille en *or*. Ouais ! Ouais ! La paille, en *or pur*. J’le jure... sur la vie d’son père. »

D’un temps où on allongeait le biberon avec du fort,
et qu’on se doutait bien qu’on ne transformerait jamais de plomb en or²²⁵.

Le roi, toute cette affaire de plomb et d’or l’avait laissé... rêveur. Il vivait littéralement sur une mine – c’est d’ailleurs pour ça que le monde venait travailler dans la vallée. Sa Majesté avait donc eu comme projet de recouvrir le château au complet d’or pur – l’or étant un excellent isolant, soit dit en passant. Il était émerveillé face à sa brillance, tellement qu’il avait pris à son service trois alchimistes. Trois pauvres diables qui essayaient, jour et nuit, de travestir le plomb, de se traficoter une pierre philosophale. Il leur laissait trois semaines, parfois quatre s’ils se montraient prometteurs, puis... D’un seul geste, tout disparaît.

²²⁵ Bien qu’à présent, on sait comment. On a même une petite idée d’où vient tout ce métal brillant éparpillé un peu partout dans le monde. Et alors, si on prenait un accélérateur de particules...

Mais même à présent, ça ne sert à rien, puisque l’or, c’est pour du cash, et que su cash, ça en prend beaucoup pour accélérer des particules.

Il ne restait donc plus d'alchimistes, aussi loin qu'on pouvait se rendre à cheval ou en canoë... sauf un. Il n'en restait qu'un seul, puis il se trouvait dans le cachot du roi. Celui-ci hésitait à le faire décapiter – vous savez, quand c'est le dernier... Et le prisonnier, à force de travailler le plomb, se mettait à s'enfarger dans ses mots et ses mouvements, chaque jour un peu plus – chaque jour un peu moins prometteur. Tout le monde dans la vallée le savait. Alors il a dû être un sacré farceur, celui qui est venu raconter au roi que dans la forêt vivait une jeune femme, une beauté aux cheveux couleur blé, qui filait la paille en or.

Ça n'a pas été long avant que les gardes de Sa Majesté trouvèrent la fille et l'apportèrent, la traînèrent dans une pièce remplie de ballots de paille jusqu'au plafond. Si elle réussissait, en une nuit, à transformer le tout en or, il s'engagea à l'épouser. Et si elle échouait... *Tchop tchop* la tête.

Ce soir-là, dans la taverne du village, l'ambiance était particulièrement pesante. Personne n'osa annoncer à Momo l'arrestation de sa fille ; Momo qui commanda un verre après l'autre. Mais il y a bien l'un des hommes qui était assez saoul et qui parlait suffisamment fort et alors, quand Momo comprit... il dégrisa. Sans prononcer un mot. Sans éclat. Sans même étirer un muscle du visage. Personne ne se rendit donc compte de la gamme d'émotions qui le traversait à ce moment-là, car Momo concentrait toute son énergie à réfléchir à un moyen de tirer sa fille du cachot du roi. Comme tout un chacun qui vivait là, il savait que le gisement avait été exploité jusqu'en dessous du palais. Il s'agissait de la partie la plus ancienne du filon, là où ils avaient découvert la première pépite, celle qui à présent ornait la couronne royale.

Momo quitta le bar à la même heure que d'habitude, sans laisser paraître son inquiétude. Pendant que les hommes, enivrés, beuglèrent : « Quel beau salaud ! Il se saoule et sa fille, elle, crève au château ! », il marcha jusqu'à sa cabane, d'où il attrapa une cuillère, quelques outils et des bûches qu'il empila dans sa brouette. Puis il s'enfonça dans les couloirs souterrains de la mine. Il se dépêcha. Se perdit. Il avait beau connaître son chemin... Dans les

mines, des couloirs se referment. La mémoire de la boue a des voies qui se délient, tout comme sur terre, l'eau parfois change de lit.

Mais la dynamite libère la parole des strates. Alors, en suivant son instinct paternel – et avec juste ce qu'il faut d'explosif – notre petit bonhomme se rendit au cachot. Que ceux qui disent qu'il n'a pas aimé, ce gars-là, viennent me voir. On va jaser.

Il courut d'un couloir à l'autre, à travers les grondements de la terre, les craquements de la roche. Il entendait les veines d'eau ruisseler tout autour puis des bruits sourds, comme le pire des orages. Il avança dans la noirceur, au toucher, à l'odeur.

Puis, enfin, il arriva au cachot, celui dans lequel sa fille était justement en train d'examiner les parois à la recherche d'une faille pour s'échapper de cette folie de l'or, une folie qui semblait se poursuivre tel un filon à travers la vie des habitants de son village.

La première chose que Momo demanda à son enfant, une fois qu'il reprit son souffle, était de voir sa bague – le seul objet qui avait été placé avec elle dans son panier. Une bague en or, peu de carats, mais elle avait la bonne couleur. Il était certes radin Momo, et menteur aussi. Sa fille par contre, il ne l'aurait privée de rien. Hors de question de vendre son bijou, même quand les hivers étaient durs.

Il prépara un feu, avec le bois et un peu de paille. À l'aide de sa cuillère, il chauffa la bague, à une température de plus de 1000 degrés Celsius – au point de fusion – à s'en griller les rétines, comme s'il tenait dans ses mains un minuscule morceau de soleil, et *Pliquetiplic plic plic plia...* il lamina ces quelques grammes à peine, les frappa fort et si longtemps qu'il en obtint de fines feuilles dorées. Aussi fines qu'elles s'échappent quand tu respirez.

Ensuite il enduisit, blé par blé, la paille d'une colle qu'il avait apportée de chez lui – un liquide à base de graisse de canard. Ils en avaient pour la nuit, à appliquer la colle sur les feuilles, une à une, avant de les enrouler, tige par tige, autour de la paille.

Quand, au petit matin, tous les ballots furent recouverts, Momo se glissa hors du trou et le reboucha habilement. Au même instant, le roi ouvrit la porte et se trouva ébloui par tant de beauté et de brillance. L'odeur de gras de canard piqua sa sensibilité royalement olfactive,

toutefois là où ça scintille, son nez avait tendance à donner raison au portefeuille. En vérité, devant lui s'étendaient à peine un gramme d'or et bien plus de paille. Mais ce que le roi ne sait pas...

Sa Majesté, soyons honnêtes, n'avait pas réellement cru aux prétendus pouvoirs magiques de la petite. Aussi ne s'était-il pas donné la peine de choisir la pièce la plus grande du château. À présent, il s'en mordait les doigts. Il amena sa promesse dans un cachot deux fois plus vaste, rempli de paille jusqu'au plafond.

Ce soir-là, dynamite en main, Momo rejoignit de nouveau sa fille. *Pliquetiplic plic plic plia...* C'est le collier de Madyson qui y passa, celui qu'elle avait reçu par un prétendant des années auparavant.

Alors, 1 064,18 degrés exactement pour le point de fusion – à s'en griller les rétines –, un morceau de soleil minuscule entre le pouce et l'index, il en tira... un demi-gramme, pas plus. Il frappa fort et longtemps, mais il voyait bien que les feuilles dorées ne suffiraient pas cette fois-ci. Avec un demi-gramme, il était en effet loin du compte pour cette nouvelle quantité de blé.

Il demanda à sa fille d'écrabouiller les feuilles d'or, jusqu'à ce qu'elle obtienne une fine poudre. Pendant ce temps, lui s'enfonça sous terre et traversa la mine au pas de course jusqu'à sa cabane, d'où il rapporta un chaudron, du gras de canard et un sac empli de 125 kilos de FeS_2 et de CuFeS_2 – la pyrite des fous qu'il avait amassée durant toutes ces années.

Ensemble, ils chauffèrent la graisse, y trempèrent la paille. Ils écrasèrent ensuite la pyrite et broyèrent, sacrant et soufflant, tout ce minerai qui, enfin, allait servir à autre chose qu'à briller dans son placard. Ils mélangèrent les deux poudres et, à un..., deux..., trois..., ils inspirèrent puis exhalèrent de toutes leurs forces. L'or et la pyrite virevoltèrent, un peu dans leurs yeux et dans leur nez et leurs poumons, et puis ça se répandit dans toute la pièce et se déposa merveilleusement sur chaque brindille, luisante de graisse de volaille.

Encore une fois, le matin venu, Sa Majesté se trouva éblouie. Ça sentait bizarre et ça n'avait pas la même couleur que la veille ; par contre, étant donné la quantité d'or qu'il pensait avoir obtenu, il n'allait pas en faire une histoire.

Ainsi le troisième soir – le roi étant gourmand –, Momo et sa fille, dans le cachot le plus grand, n'avaient plus rien à fondre ni à éclater. Alors le bonhomme fit comme on fait si souvent quand on atteint le fond... Il s'en alla s'endetter.

Tout le monde savait que dans la vallée, il y avait juste le patron qui disposait d'or à prêter. Pas de soucis avec lui ! Pas besoin de garanties – il connaissait bien où chacun ici habitait. Seulement, ce n'était pas pour rien que personne ne lui en demandait : vu les taux d'intérêt, il fallait être bien inconscient. Momo était malin et pourtant... Il obtint du patron dix grammes de 24 carats. Bien plus qu'il n'avait espéré.

« J'veux pas d'or en retour », a murmuré le boss au moment où Momo a serré le lingot dans sa petite main. « Dans neuf mois, jour pour jour, tu m'apporteras le premier-né de ta fille... C'que je veux, c'est un p'tit gars avec des p'tites mains royales. »

C'est ça qu'il a dit : « un p'tit gars... royal ».

Le patron expliqua à Momo que des mains d'enfant, ça se glisse bien mieux dans les recoins que ceux des grands gaillards qui travaillent là. « Ça doit être pour ça qu'on appelle ça des mineurs ! », a-t-il a ri de son rire gras. Il a ajouté que le sang royal *attire* ce qui brille. Pour lui, c'était aussi simple que ça.

Cette idée de vouloir à son service un poupon au sang bleu, je ne sais pas d'où il tirait ça. Il était bourré de superstitions, selon moi. Momo non plus ne savait pas. En attendant, il pouvait sauver sa fille et ça lui laissait encore neuf mois...

Alors, pour une troisième et dernière fois, à 1 064,18 degrés, à s'en brûler les yeux, en sacrant, en gémissant et en forçant, *Pliquetiplic plic plic plia*, père et fille fabriquèrent des feuilles d'or qu'ils broyèrent et sur lesquelles ils soufflèrent, et ils trompèrent ainsi le roi, en saupoudrant la paille d'or pur, sous une légère couche de graisse de canard.

Comme promis, après cette nuit-là, le roi épousa la belle Madyson. Même qu'il tomba en amour avec elle. Certaines histoires finissent bien de même.

Elle était gracieuse et intelligente et, au fil des mois, il se mit à lui demander toutes sortes de conseils, sur des affaires internes, externes, et rapidement Madyson trouva des raisons solides pour éviter qu'on revête le château d'or, de foin et de gras de canard.

Pendant ce temps, le dernier des alchimistes mourut au fond de son cachot.

Elle se rappelait du marché, ça oui ! Et elle espérait vivement que le patron succombe à une intoxication au mercure... Un scénario qui n'arriva jamais.

Neuf mois plus tard, Momo poussa la porte des bureaux administratifs de la mine. Au lieu d'amener le nouveau-né de sa fille, il se présenta seul. Il dit : « Voilà neuf mois qui sont passés. Laisse-moi signer mon contrat et tout sera réglé ! »

Ah oui, ça étonne des fois.
Même sous le décor des contes,
bien qu'on ne l'évoque pas
ça arrive qu'il y ait des paperasses
et des contrats.

Le patron non plus ne s'y attendait pas. Et quand il voulut inscrire le nom du bonhomme, il hésita... comment qu'il s'appelait donc, ce déplaisant-là ? Il jeta un regard à Momo et surprit son sourire. Un sourire croche – mais un sourire, tout de même.

« Toi qui sais bien des affaires ici-bas et à qui on ne la fait pas », susurra Momo – bien vu, brossé dans le sens du poil – « si tu te souviens de *mon nom de baptême*, je t'amène, comme promis, un *p'tit gars royal*. Trois jours, c'est en masse pour un patron brillant comme toi. »

Le patron, sûr de lui, accepta le marché – bien qu'il sentait qu'il se faisait rouler.

Le premier jour, il s'essaya avec « Jonathan, Éric, Thomas, Bernard », les prénoms standards.

Le deuxième jour, il alla fouiller les registres et demanda aux mineurs, mais personne ne semblait se rappeler... de toute façon, personne n'avait jamais su le prononcer. Alors il tenta des noms plus exotiques : « Julio [à l'espagnole], Gustav. Francesco [à l'italienne] ».

Avant que le troisième jour ne se lève, les plaines grises de givre, le patron arpentait ses terres à la recherche d'inspiration. Ou de quelqu'un à qui tirer les vers du nez. Avec quelques billets, ils allaient bien se mettre à parler. Cette fois-ci toutefois, personne n'a vendu Momo. Ça, il l'a réussi tout seul.

D'un temps où les contes servaient à libérer
et non pas à endormir
D'un temps où on pensait que le diable se trouvait dans les femmes à brûler...
Le diable, on le sait aujourd'hui, se cache dans les détails.

Une fumée guida le patron jusqu'à une cabane dans la forêt, où il aperçut une ombre s'agiter autour d'un immense feu. Un tout petit bonhomme se tenait là entièrement nu, malgré le froid. Il sautillait gaiement, en criant, d'une voix enrouée et aiguë : « Ohhh ! Que c'est bon que personne sait, que je m'appelle... *RUMPELSTILZCHEN* ! »

Il dansait, sautillait ; ses mouvements étaient sauvages, beaux et libérateurs. C'était un peu irréfléchi de la part de Momo aussi, quelque peu précipité comme victoire. Mais voyez-vous, il habitait depuis si longtemps seul dans le bois, il avait respiré tant de mercure au long de sa vie que, s'il avait envie des fois de chanter et de danser nu au milieu de la forêt... bien beau !

Ce matin-là, le patron s'essaya de nouveau : « Vincent ? », demanda-t-il. Momo secoua la tête. « Frédéric ? » Et puis, après un moment, faisant durer le plaisir, le patron prononça, en séparant bien chaque syllabe : « Rum pel stil zchen ? » Pour l'accent, il s'était pratiqué.

Momo sursauta si subtilement qu'il bondit uniquement des sourcils. Et après un silence, durant lequel notre orpailleur réfléchit à la manière dont il allait se tirer de ce faux pas, il se mit à sourire, d'un sourire un peu croche, et il tendit vers le patron ses deux mains ratatinées, ses deux petites mains... presque royales, royales par alliance... – le beau-père de Sa Majesté, ohh ! Que ça sonnait bien ! – et il rit ! Il s'élança dans les airs, rit encore, puis retomba de tout son poids sur ses deux pieds, encore et encore et si fort que les planches

craquèrent, fendirent, cédèrent sous le choc. Il défonça le sol du bureau et dégringola à des milliers de pieds à la verticale, au fond de la mine, qui s'étendait en ramifications en dessous du parquet. Il paraît que c'est la dernière fois qu'on aurait aperçu Momo. Il paraît aussi qu'on l'entendait rire encore longtemps après sa chute.

Depuis ce temps-là, la vallée s'est faite fantôme.

Il était peut-être menteur Momo, et pas si malin tout le temps. Mais grincheux, il l'était vraiment. Et le patron a pu se rendre compte de *toute* sa palette de mauvaise humeur, de grognon à pas content, à irrité, énervé puis carrément fâché. Finissait qu'il était enragé, délirant, maudissant, les yeux écarlates de fureur et j'en passe !

À coups de sacres et de gros mots, les travailleurs s'en sont pris plein les oreilles, et le patron aussi. Même les canaris sous terre se sont tus, épouvantés.

Momo n'est jamais remonté. D'année en année, vous vous en doutez bien, le caractère d'un gars malcommode qui reste seul dans une mine ne s'adoucit pas ! Il devenait de plus en plus difficile pour les travailleurs de garder leur calme et pour le patron de ne pas perdre ses travailleurs. Bientôt, à force d'entendre Momo sacrer et cogner contre la roche, plus personne ne voulait remettre les pieds dans cette maudite mine, de laquelle, plusieurs fois par jour, Momo envoyait toujours, par des vagues de wagons, des milliers de pépites de pyrite de fer.

Le monde dit que quand le prix de l'or chute, les mines ferment dans le Nord et ailleurs. Pour celle-ci, la bourse n'avait certainement rien à faire dans la balance.

Ils ont pensé s'y prendre comme d'habitude : inonder les sous-terrains pour les assurances. Mais les assurances, tant qu'on n'avait pas la preuve que Momo était bel et bien sorti de là, n'ont rien voulu savoir.

À ce qu'y paraît, on distingue encore son rire, loin dans le Nord, et on ressent les vibrations de la roche qui se fracasse, juste en dessous de la ville désormais fantôme. Il se dit également qu'avec chaque printemps, le vent diffuse, à travers les érables et les épinettes, de savoureux effluves de graisse de canard.

* * *

« Dans les mines... sous terre... y a plein de choses que t'as pas le droit de faire.

Mais le monde fait ça pareil.

On fume avec les explosifs dans les mains et on s'en câlice. »

(Paroles d'un mineur)

* * *

Je ne sais pas si déjà à l'époque de la grande ruée, les hommes cachaient l'or dans le vagin de leur femme. À présent, il paraît qu'ils investissent plutôt dans la bouche, dans les seins, dans les espaces creux sur le front et du côté des yeux.

Ils blanchissent les dents, l'anus, ils amincissent les lèvres. Il y a tant d'investissements à faire avec moi aussi.

* * *

Santhémétal

Je suis une cuillère qui dort en boule. Une toute petite cuillère et je me recroqueville si bien que j'en deviens minuscule et toute ronde. J'aime me baigner, dans le thé et le café, j'y trempe longtemps et je tourbillonne de tasse en tasse. Mes copines ne me comprennent pas, elles disent que le thé me tordra, qu'il faut grandir un peu, que la trempette n'est pas un mode de vie pour moi. Je leur dis merde, à toutes ces jalouses. Mais faut se mettre à leur place, elles ont été déformées par le temps. Tordues, perdues et laissées abandonnées dans des coins de tiroirs. Moi, quand je me retrouve seule dans le noir, je me fais toute petite et

je m'enroule. Faut surtout pas pleurer. Les larmes de cuillères sont en métal, ça ne goûte pas bon. Mais je suis une petite cuillère à la sensibilité qui me dépasse. Je ne sais pas quoi faire avec, elle me sort de partout. J'aimerais ça toute la ramasser, la classifier, qu'elle arrête de me déborder. Quand je me roule en boule, c'est pas si mal, je peux comme la retenir. Me retenir d'en mettre partout. Le thé, c'est sûr, c'est moins bon quand ça goûte le stainless. Alors j'essaye de me détendre, de me dérouler, de profiter du thé et des gâteaux aussi. Les copines, elles, n'aiment pas les gâteaux. Elles n'aiment pas grand-chose les copines dans le fond, et je me demande si c'est l'usure qui vient avec l'âge qui veut ça. Je n'aime pas l'idée de devenir un jour une petite cuillère toute rabougrie, ratatinée à qui il manque des morceaux. Et si ça arrive quand même, parce qu'elles disent que c'est de tremper qui fait ça, je voudrais qu'on m'aime tout de même et arriver à m'accepter aussi. Parce qu'à part plonger du goûter au souper, il n'y a pas tant de choses qui font palpiter nos petits cuillerons. On en a du temps, à compter et recompter si nous sommes bien toutes ici, combien d'entre nous sont de sortie, et si une de nous manque à l'appel... peut-être se fait-elle des amis dans le lave-vaisselle cette nuit ? Et puis même qu'on pourrait trouver des activités rigolotes, une soirée métal déguisé par exemple, mais on se sent bien trop usées pour sortir, ne serait-ce dans le tiroir du dessous. Y a un monde fou qui vit là-bas, ça pourrait être divertissant. Et ce n'est pas loin pourtant. Nous cependant, on ne bouge pas, une cinquantaine de cuillères, frileuses et fatiguées. On se colle un peu, même si ça ne réchauffe pas du tout en fait. Puis les copines, ça les énerve quand je m'enroule, elles disent qu'il faut dormir en cuillère voyons, on est faites pour ça, tout le monde sait ça, ça prend bien moins de place... Moi je préfère m'enrouler autour de moi-même, me bercer en boule et laisser les autres se coller. Je ne veux pas qu'elles sachent combien je goûte le fer, le métal triste. Je voudrais garder tout ça pour moi. Je m'enroule un peu plus encore, je me serre fort fort fort.

Sciure de bois

Le chant des immuables

Avez-vous déjà entendu le chant des érables étirer le vent ?

Leurs racines fouillent lentement les craquelures de la terre, leur écorce se courbe sous le silence du gel et de la neige. Ce dont je vous parle cependant puise sa source dans les profondeurs érables, d'où s'échappe en une douce plainte une mélodie paisible à s'y méprendre.

Elle jaillit chaque printemps, quand leur sève abondante donne des idées folles à ceux qui ont la gourmandise croissante. Les humains ayant la gourmandise facile, ils percent de petits trous dans l'écorce brunâtre, de tous petits trous seulement afin de ne pas éveiller de soupçon.

Les érables, ça les pique un peu, mais ils demeurent plutôt immobiles ; alors pendant des années, de printemps en printemps, ils observent, ils pèsent les pour et les contre. Ils s'affaiblissent un peu par ces trous d'où s'échappe leur ardeur érable, un peu et pourtant il faut dire qu'ils y survivent bien tout de même.

Des siècles à observer ainsi le temps s'étendre et les hommes s'affairer... L'homme rouge fut remplacé par l'homme blanc, quelle différence ça fait ? Chez les érables aussi il y a ceux qui sont rouges, les noirs, ceux de Pennsylvanie, de Norvège, les argentés et bien d'autres.

Et puis, pouvaient-ils réellement changer quoi que ce soit... ? se demandèrent parfois les plus sages d'entre eux, et par leurs samares, ils transmirent ce message de l'immuable aux

plus jeunes, encore à naître, et par les pulsations rythmées de leur sève au printemps, ils en informèrent les plus âgés.

Ce n'était pas si terrible après tout, de se faire déguster un peu, se dirent-ils, il y a même quelque chose de très juste dans la manière dont la nature s'entremêle. Les érables considéraient d'ailleurs que l'humain leur ressemblait en bien des points, à sa manière d'observer, de réfléchir et de transmettre ses idées... À la différence près qu'il semblait avoir, quelque part dans son évolution, égrainé sa patience. Depuis, il confond observer et regarder. Ou peut-être les a-t-il toujours confondus, c'est difficile à dire.

Et c'est ainsi que l'homme blanc a regardé l'homme rouge boire le jus des érables dans les forêts encore enneigées au printemps. Il a imité ses techniques ancestrales, il a, lui aussi, percé l'écorce, ça se fait très bien. L'écorce est solide, mais l'homme invente des machines et dépose des brevets, grâce à des idées de plus en plus évoluées, se plaît-il à croire. Parfois, sa glotonnerie l'amène à empiéter dans les profondeurs de la chair érable ; parfois, les blessures se font maladroitement et violentes. Par inadvertance. Par gourmandise de trop.

Et l'homme a décidé de s'approprier des terres qui ne pouvaient être vendues, de mettre un nom sur des territoires si vastes qu'il ne pouvait possiblement les comprendre. Puis il s'est mis à couper le bois.

Seulement ce n'étaient plus des branches ni des arbres que l'homme demandait à la forêt.

C'était un génocide à coups de chainsaw.

À un rythme accéléré, à une cadence à croire que les machines fumaient des amphétamines, un silence se fit sur les terres, les collines et les vallées.

Et leur suc versé colle désormais aux mains, non pas de ceux à se les être salies – mais des autres aussi, tous ceux à avoir souri en silence, au progrès, au confort, à la loi sur les forêts et à la coupe à crédit.

Aux commissures de ces forêts fantômes, ce sont de petits animaux qui se cachent à présent, des bibittes à plumes, danseurs invertébrés, grandes bêtes déboussolées. Mais l'homme se mesure uniquement à lui-même, et s'ils disent qu'on ne connaît la hauteur d'un

arbre que lorsqu'il est abattu, c'est que nous définissons sa grandeur sur l'échelle de nos désirs emboîtés.

Aux commissures de ces forêts fantômes, les quelques survivants, ceux à avoir rescapé aux coups de scies mécaniques et aux bulldozers, chuchotent entre eux, essayant de comprendre ce qui a bien pu se passer, tandis que l'homme semble depuis longtemps avoir tiré ses conclusions.

Quant aux érables, ils n'ont pas été épargnés, même si eux, c'était différent... Du haut de sa folie sucrée, l'homme les a groupés dans des enclos, réunis avec juste ceux de leur espèce. Une sorte de HLM érable.

Et ce qui aurait pu être une forêt devint un lieu de concentration érable.

Ils auraient pu être flattés par l'importance qu'on leur attribuait, or les arbres ne connaissent pas la vanité, et ils observèrent que le jus qu'on leur tirait ne goûtait plus le sucre, mais l'argent. Ok, il goûtait un peu le sucre, mais parfois surtout l'argent.

Puis on relia les érables entre eux par des tuyaux, accrochés à des machines, comme raccrochés à la vie, tout comme les humains en fin de parcours dans leurs hôpitaux stériles. Les érables ne connaissent pas les hôpitaux, ne connaissent pas les HLM non plus. Ils observent sans donner de nom aux choses qui ne cessent d'évoluer.

Chaque printemps, une pensée traverse pourtant leur sève, une vieille rumeur, venue d'on ne sait trop d'où, qui a germé un jour à l'ombre de leur feuillage :

Il y a des collines où s'ébrèchent les consciences
où s'émiette la raison
où une hécatombe se répand et coule tel le silence
du bout de vos regards fragmentés ; se pourrait-il que la nature vous ait
dénaturés ?

Les érables murmuraient, et à un rythme tout aussi régulier, un tronc fut tranché.

À un rythme tout aussi régulier, l'homme transformait l'eau en sirop. Il ne se rendait cependant pas compte qu'en le faisant bouillir, il en concentrait ainsi les mots, il en avalait le message, qui grimpe tous les printemps au rythme de leur questionnement, qui glisse au

fil des saisons le long des gourmandises, des exportés, des insatiables. Il circule en forme de tire, de sucre, de friandises érables.

Ça prendra des siècles, savez-vous, peut-être plus, avant que les érables ne traversent leurs observations, pour y penser le temps que ça prendra. Ils ne savent pas encore si le silence mangera toutes les collines, si le silence les transformera, à leur tour, en papier journal, en planches, en parquet flottant, en cure-dents se bousculant dans mille lieux aux dégustations érables.

Du haut de sa cime, un vieil arbre, un jour, aperçut de loin une petite ville – un clocher, un pont, quelques lumières –, une ville qui s'était égarée aux extrémités d'une de ces érablières HLM. Le soir venu, plusieurs hommes de cette ville aimaient à venir chanter et jouer de leurs instruments en dessous de ses branches. Et un soir, le regard empli d'espoir, ces hommes-là supplièrent l'arbre de s'enfuir. Ça court très mal un érable, ce n'est pas si habile, alors ils restèrent plantés là, l'érable et les hommes aux regards paniqués.

En repartant en direction de la ville, les hommes chantèrent toujours des mélodies si tristes, si humaines. C'étaient des mélodies paisibles à s'y méprendre. Et le vieil arbre se fit, comme souvent dans le passé, l'observation, qu'il n'était pas l'unique matière première à respirer à couteaux tirés. Que ce soit un souffle érable, une larme humaine, un magnétisme, cet écho au fond d'une mine déserte... L'érable avait senti, dans ce souffle musicien, un questionnement aussi grand que le sien.

Il y a chez les érables une rumeur selon laquelle l'homme aussi prendrait la forme d'un désir, parfois. Un corps, une nature matraquable de publicité érable.

Les érables murmurent, et à un rythme tout aussi régulier, un biscuit se fait croquer.

Si nous sommes attentifs, nous pouvons entendre leur râle, au fond de la forêt, entre notre langue et notre palais. C'est un chant qui résonne, toutes les trois secondes. L'entendez-vous, ce bourdonnement, cette pulsation, ce questionnement, qui circule dans les veines de notre nature humaine ? Il s'arrondit, il roule comme le point au bout d'une interrogation,

qui mâche et qui recrache, à un rythme tout aussi régulier, de petits morceaux de nous-mêmes.

* * *

Vous êtes des milliers des fois à trembler. Et un seul quand vos racines creusent à en devenir arbre. En peupliers faux-trembles, vous peuplez la forêt. Drageonnement racinaire, le vent se prend dans vos radicelles.

* * *

Un homme blanc, un homme rouge et un loup tirèrent à la courte paille, une aiguille à la fois. L'homme blanc tira cinq aiguilles, au nombre des cinq doigts de sa main pour saluer l'autre. L'homme rouge récupéra deux longues aiguilles, comme deux plumes au vent. Le loup, avec ses deux petites oreilles, en emporta deux courtes.

À quoi jouèrent-ils ? Et qui gagna ?

Tous trichèrent, mais nul ne s'en soucia.

Tout comme l'homme blanc, l'homme rouge et le loup ; le pin blanc, le pin rouge et le pin gris se partagent encore aujourd'hui certains territoires où, si l'on est attentif, on peut voir leurs épines s'emmêler à la courte paille.

On ne sait pas toujours pourquoi ils jouent, ni non plus si on sera présent pour entendre ceux qui tomberont.

* * *

J'entends nos paroles d'oiseaux entre les arbres. Le bruit sec du bois sculpté de nos messages étranges.

Espaces immenses. Nous sommes d'horizons sauvages, nus de feuilles comme de paroles. Derrière la vitre, des gestes voyagent sous le verglas.

Nous sommes coulés dans nos mains. Il est resté nos racines, nos écorces, la mémoire des glaciers entre les rires de nos branches.

Nous sommes le désordre du monde. Un univers dans l'ombre, dans le silence.

Je t'aime sans fin²²⁶.

* * *

Parfum de gaulthérie

« Si je mettais les deux pieds dans les rondeurs de ta rivière, je pourrais peut-être te faire changer de lit²²⁷. »

Un jour, un lambeau d'écorce tomba dans un ruisseau. Se trouvait sur cette écorce un mot d'amour inscrit par main d'homme, un mot très court mais qui sonne, un *je t'aime* gravé en bouleau jaune, accompagné par un parfum de gaulthérie si distinct de son essence.

Séduit, le ruisseau se retourna dans son lit. Le mot avait réveillé en lui un espoir dont il cherchait, à présent, l'origine. Il se précipita, en amont et en aval, tourbillonna et, aveuglé de désir, il finit par déborder de son lit et se mit, de manière quelque peu confuse, à charmer tout autour de lui.

Exalté, il s'écria : « Dis-moi, que vois-tu en moi ? »

²²⁶ Ce texte est inspiré du recueil *De feu et de froid* de Micheline Boucher, dans lequel j'ai découpé des mots et des vers pour donner forme à un nouveau texte.

²²⁷ Ce court poème a été écrit avec la complicité de Caroline Pavan.

Le premier à répondre fut le ciel. Mais ce qui s'étendait sous le ciel n'était que son propre reflet dans l'eau, alors il dit : « Je vois passer tes horizons immenses, tes nuages, tes humeurs imprévisibles. »

Et les oiseaux d'ajouter : « Nous voyons tes ailes blanches survoler les terres. Tes envies d'ailleurs comme des messages jamais reçus. »

Puis le ruisseau coula, tout de charme vêtu, dans les craquelures de la forêt. Il demanda aux arbres ce qu'eux voyaient, mais les arbres de cette forêt-ci avaient vécu si longtemps auprès des hommes qu'ils en avaient adopté le langage. Alors ils répondaient invariablement à la question toujours répétée du ruisseau par les paroles de ceux qui les avaient désirés dans le passé :

« Ce que je vois, c'est un pin rouge ou blanc, un mât à grimper.

– De la pruche, ce sont des forêts écorcées dont les tanneurs ont peuplé la Nouvelle France. Et le soir, autour du feu, son bois éclate en tisons comme du maïs soufflé.

– Un bouleau, un feu sous la pluie à l'odeur de menthe poivrée. Regarde, un canoë en pleine forêt ! »

Et le ruisseau déborda toujours un peu plus.

À force de se répandre, il en arriva à inonder un village. « Que vois-tu en moi ? », demanda le ruisseau aux hommes en train de charrier à bras ou à dos de cheval ce qu'ils pouvaient sauver. « Une catastrophe », lui répondit-on. « Des années de travail perdues ! »

Les humains chassèrent le ruisseau, qui reflua du mieux qu'il put, à essayer de faire l'amour à l'envers, à se rembobiner.

Quand il repassa par la forêt, les hommes se précipitant derrière lui avec en main des torches et des haches et avec en bouche pas un mot tendre, il s'écria : « Je suis pourtant vaste comme le ciel et des oiseaux par milliers, je suis le canoë et le mât et la pruche pour tanner, une forêt entière. » Les hommes regardèrent tout autour d'eux. Tant occupés qu'ils étaient à repousser le ruisseau, ils en avaient oublié leurs maisons et leurs rêves détrempés. Alors ils décidèrent de tout reconstruire. Et ils se mirent à trancher le pin, le bouleau et la pruche.

En entendant les bruits de scie, le ruisseau, bouleversé, paniqua. Il se coula autour des troncs, qu'il déracina, et des hommes, qu'il noya. Et le ruisseau comprit ce jour-là qu'il n'était pas forêt, ni ciel ni arbres. Et que la vision des autres nous sculpte autant que la nôtre.

Il recula encore, mais dans sa hâte, il ne parvint pas à retrouver son chemin.

Alors le vent, qui observait tout cela, prit pitié du ruisseau. Il souffla jusqu'à l'emporter au loin, et il le plaça dans un lit. Le ruisseau, le cœur aux remous, s'y glissa, rassuré, sans remarquer que ce lieu était seulement semblable à celui dans lequel il s'était trouvé quand notre histoire a commencé.

Et c'est depuis ce temps que les eaux, parfois, changent de lit.

Mais si par les désirs certaines fois débordent nos ruisseaux, le lit dans lequel nous nous coulons ensuite ressemble parfois étrangement au premier, un espoir tapissé sous les galets.

Bibliographie

ALQUIÉ, Ferdinand, « DESCARTES RENÉ », dans Encyclopædia Universalis, www.universalis-edu.com, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/rene-descartes/> [Texte consulté le 1^{er} février 2018].

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans *Communications*, 11 (1968), p. 84-89.

BÉDARD, Éric, « Narration et historiographie. Le cas du XIX^e siècle canadien-français », dans *Revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 3, n° 1 (2002), p. 9-26.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'anglais par Théo Carlier, Paris, Poquet, 1999 [1976], 477 p.

BLEIKASTEN, André, « Roman vrai, vrai roman ou l'indestructible récit », dans *Revue française d'études américaines*, n° 31 (février 1987), p. 7-17.

BORDAS, Éric, « Mythe », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 503-505.

BRADLEY, Laura, *Brecht and Political Theatre: The Mother on Stage*, Oxford, Clarendon Press (Oxford Modern Languages and Literature Monographs), 2006, 261 p.

BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Tome 1, édition nouvelle complétée, texte français de Jean Tailleur et Guy Delfel et de Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, Paris, L'Arche, 1972 [1963], 659 p.

BRICOUT, Bernadette, « Conte », dans Albin Michel [dir.], *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 152-163.

BURNS, Mike, « Diedre et le clan Uisneach », dans *Sur le chemin des contes*, Montréal, Planète rebelle (Paroles), 2006, p. 47-53.

BUTOR, Michel, « La balance des fées », dans *Répertoire 1*, Paris, Les éditions de minuit (Collection Critique), 1960, p. 61-73.

CARPENTIER, Alejo, « Le réel merveilleux en Amérique », dans *Chroniques*, traduit de l'espagnol par René L. F. Durand, Paris, Gallimard (Idées), 1983, p. 342-349.

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES, « Émancipation », dans *Portail lexical* [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/émancipation> [Site consulté le 15 janvier 2017].

LE GRAND ROBERT – VERSION NUMÉRIQUE, « Réel, elle, els », dans *Le Grand Robert de la langue française* [en ligne]. <https://gr-bvdep-com.acces.bibl.ulaval.ca/robert.asp> [Site consulté le 1^{er} août 2018].

COLERIDGE, Samuel Taylor, « Autobiographie littéraire. Biographia Literaria », dans *La Ballade du Vieux Marin et autres poèmes. Suivi d'extraits de L'Autobiographie littéraire*, présentation et traduction de Jacques Darras, édition bilingue, Paris, Gallimard (Poésie), 2007, p. 313-387.

COLERIDGE, Samuel Taylor, *Biographia Literaria ; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1965 [1907], 334 p.

DARNTON, Robert, *The Great Cat Massacre. And Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic books, 1984, 298 p.

DE LA FONTAINE, Jean, « Le laboureur et ses enfants [Ésope] », dans *Fables*, préface et commentaires de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses Pocket (Lire et voir les classiques), 1989, p. 162.

DELARUE, Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Tome premier, Nouvelle édition, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, 394 p.

DELARUE, Paul et Marie-Louise TENÈZE, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, Îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Ile Maurice, La Réunion*, Tome troisième, Paris, Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1976, 507 p.

DESROCHE, Henri et Joseph GABEL, « Utopie », dans Albin Michel [dir.], *Dictionnaire des Genres et Notions littéraires*, nouvelle édition augmentée, préface de François Nourissier, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2001, p. 916-929.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (Folio essais), 2011 [1963], 251 p.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, « Matter », dans *Britannica Academic* [en ligne]. <https://academic-eb-com.acces.bibl.ulaval.ca/levels/collegiate/article/matter/51438> [Site consulté le 20 avril 2018].

ENDE, Michael, *L'histoire sans fin*, traduit de l'allemand par Dominique Autrand, Paris, Stock (Nouveau Cabinet Cosmopolite), 1984 [1979], 462 p.

FABRE, Daniel et Jacques LACROIX, « Chapitre V. Texte et fonction » dans *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées Audoises*, Tome 1, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 99-106.

FABRE, Daniel et Jean-Claude SCHMITT, « Préface », dans Vladimir JA. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, traduit du russe par Lise Gruel-Apert, Paris, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), 1983 [1946], p. VII-XXII.

FERRON, Jacques, *Contes*, Montréal, Présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968], 291 p.

FRÉCHETTE, Louis, « Coq Pomerleau », dans Aurélien Boivin [dir.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, troisième édition, Anjou, Fides, 2001, p. 259-271.

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard (Idées), 1971 [1933], p. 69-81.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architecte*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 236 p.

GOIMARD, Jacques, *Critique du fantastique et de l'insolite. Univers sans limites*, Paris, Pocket (Agora), 2003, 721 p.

GRIMALDI, Nicolas, « Le Statut de l'Art chez Platon », dans *Revue des Études Grecques*, tome 93, fascicule 440-441 (Janvier-juin 1980), p. 25-41.

GUGENHEIM-WOLFF, Anne, *Le monde extraordinaire des contes de fées. Interprétation, mythes, et histoires fabuleuses*, Paris, Éditions de Vecchi, 2007, 148 p.

HACKING, Ian, *Entre science et réalité. La construction sociale de quoi ?*, traduit de l'anglais par Baudouin Jurdant, Paris, La Découverte (Poche), 2008 [2001], 299 p.

HELD, Jacqueline, *L'imaginaire au pouvoir. Les enfants et la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions ouvrières (Collection Enfance heureuse), 1977, 245 p.

HOBSON, Marian, *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion et les arts en France au XVIII^e siècle*, traduit de l'anglais par Camille Fort, Paris, Honoré Champion (Les dix-huitièmes siècles), 2007, 419 p.

HOLLAND, Norman, « The Power(?) of Literature: A Neuropsychological View », dans *New Literary History*, vol. 35, n° 3 (Summer 2004), p. 395-410.

JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, 2^e édition, Bruxelles, Casterman (E3), 1983, 239 p.

KLEIN, Gérard, Jacques GOIMARD et Demètre IOAKIMIDIS, « Introduction à l'Anthologie », dans *Histoires de robots*, Paris, Le livre de poche (La Grande anthologie de la science-fiction), 1974, p. 5-12.

LANDRY, Pierre-Luc, « Les corps extraterrestres (roman) ; suivi de Le jeu réaliste magique de la fiction : le réalisme magique narratif comme posture de lecture paradoxale (étude) et de Une thèse "100 modèles" : méthode et recherche-crédation (petit essai) », thèse de doctorat en études littéraires, Québec, Université Laval, 2013, 422 f.

LARIVAILLE, Paul, *Le réalisme du merveilleux. Structures et histoire du conte*, Nanterre, Université de Paris X (Documents de travail et prépublications n° 28, fasc. 1.), 1982, 208 p.

LAUNOIR, Ruy, *Clefs pour la 'Pataphysique*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, L'Hexaèdre (Bibliothèque Pataphysique), 2005 [1969], 222 p.

LEMOINE, Stéphanie et Samira OUARDI, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Éditions alternatives, 2010, 191 p.

LEVI, Primo, « Carbone », dans *Le système périodique*, récit traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Le livre de poche (Biblio), 1995 [1987], p. 243-252.

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc, « Matière. Physique », dans Dominique Lecourt [dir.], *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2003, p. 619-623.

MALAPARTE, Curzio, *Kaputt*, roman traduit de l'italien par J. Bertrand, Paris, Éditions Denoël (Denoël & d'ailleurs), 2006, 572 p.

MARTIN, Carol, *Theatre of the Real*, Basingstoke, Palgrave Macmillan (Studies in International Performance), 2013, 198 p.

MC MURRAY, Line, « Qu'est-ce que la 'Pataphysique ? », dans *Nuit blanche, magazine littéraire*, n°49 (1992), p. 40-44.

MNOUCHKINE, Ariane, *Le Dernier Caravansérail (Odysées)*, Paris et Strassbourg, Théâtre du Soleil, Arte France et Bel Air Media, 2006, 268 min. [DVD].

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck (50 Questions), 2009, 207 p.

NIVAT, Georges, « Formalisme Russe », dans Encyclopædia Universalis, www.universalis-edu.com, [en ligne]. <http://www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/formalisme-russe/> [Texte consulté le 1^{er} février 2018].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales, 1980, 482 p.

PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil (La librairie du XX^e siècle), 1989, 122 p.

PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault en vers et en prose. Histoires ou contes du temps passé (Contes de ma mère l'Oye)*, avec deux essais sur la Vie et les Œuvres de Perrault et sur la Mythologie dans ses Contes par André Lefèvre, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1875, 182 p.

POITRAS, Alphonse, « Histoire de mon oncle », dans Aurélien Boivin [dir.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX^e siècle*, troisième édition, Anjou, Fides, 2001, p. 39-44.

REEVES, Hubert, *L'heure de s'enivrer. L'univers a-t-il un sens ?*, Paris, Éditions du seuil, 1986, 284 p.

RONDEAU, Catherine, *Aux sources du Merveilleux. Une exploration de l'univers des contes*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 151 p.

SAINT-GELAIS, Richard, « Fiction », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 289-290.

SCHNITZER, Luda, *Ce que disent les contes*, Paris, Éditions du Sorbier, 1995, 184 p.

SEARLE, John R., *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduction et préface par Joëlle Proust, Paris, Les éditions de minuit (Le sens commun), 1992 [1982], 243 p.

SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, 2^e édition mise à jour, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je ?), 1986 [1981], 128 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Édition du Seuil (Points), 1976 [1970], 188 p.

VINCENSINI, Jean-Jacques, « Conte », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 145-146.

VINCENSINI, Jean-Jacques, « Merveilleux », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala [dir.], *Le dictionnaire du littéraire*, troisième édition augmentée et actualisée, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige dicos poche), 2002, p. 481-482.

VON FRANZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées. Suivi de L'ombre et le mal dans les contes de fées*, traduit par Francine Saint René Taillandier avec la collaboration de Jacqueline Blumer, Paris, Albin Michel, 2007 [1980], 636 p.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion. Étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, traduit de l'anglais par François Ruy-Vidal, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2007 [1983], 364 p.

Annexes

Annexe 1 – Rapport du laboratoire et Images

Laboratoire - Bribes de terre Le conte et la matière, un mémoire en chantier



Problématique

Ce laboratoire de création a servi à explorer l'aspect *concret* du réel dans la problématique de recherche de ce mémoire. Il a pris la forme d'un lieu dans lequel les participants pouvaient observer et manipuler des objets en lien avec l'argile et le sable, pendant qu'ils entendaient des textes qui avaient été écrits pour la section *Bribes de terre* du recueil.

Il s'agissait donc d'une performance littéraire orale mélangée à la spatialisation, où j'ai expérimenté l'utilisation de la matière de façon ludique. Il y avait quatre « stations » :

- un microscope, dans lequel on pouvait apercevoir des grains de sable
- un bac à sable avec à l'intérieur des pièces d'argile séchées
- une céramiste (Ariane Boudreault-Lambert), qui tournait des pièces sur un tour électrique
- une table sur laquelle se trouvaient des sculptures de visages ainsi qu'un bac avec de l'argile fraîche, pour inciter les participants à modeler eux-mêmes des figures

ou d'autres formes dans la glaise.

Les participants pouvaient se déplacer dans ce lieu à l'ambiance tamisée (par la lumière de lampes en porcelaine papier).

Les textes étaient préenregistrés. La trame sonore mélangeait les récits et des sons captés dans un atelier de céramiste. La trame avait une durée d'environ 15 minutes.

Objectif principal

Dans ce laboratoire de création, j'ai voulu observer les liens entre les textes merveilleux et la matière quand celle-ci est concrète, tangible. Je me suis demandé comment la matière et l'imaginaire pouvaient cohabiter et si trop de références au réel gênaient l'accès à l'imaginaire ou si, au contraire, les deux savaient être complémentaires.

Ainsi, j'ai souhaité mieux définir les enjeux entre imaginaire et réel dans la rencontre entre l'écrit merveilleux et la matière.

Objectifs spécifiques

1. Recherche théorique sur la terre et plus spécifiquement sur l'argile

Activités :

- Circonscrire les thèmes qui m'intéressaient (la construction en terre, la céramique et la géophagie) et, s'il y a lieu, les messages que je voulais porter par mes textes.
- Sélectionner des livres et des revues au sujet de la terre qui m'aideraient tout au long de l'écriture de la section « terre » du recueil.

2. Écriture de textes dans un studio de céramique

Activités :

- Trouver le studio de céramique.
- Écrire dans l'atelier de céramique.
- Retravailler par la suite les textes en tenant en compte le mélange entre réel et imaginaire. Créer des contes ou bien des textes inspirés de l'univers du conte.

3. Créer un espace où imaginaire et objets se rencontrent

Activités :

- Penser aux objets possibles à intégrer dans l'espace, en fonction des textes. Choisir les objets en lien avec la terre.
- Penser à une ambiance, en fonction des textes.

- Réfléchir au dialogue entre le texte et la matière. Positionner des objets en lien avec les récits, ou bien créer des contrastes, des décalages avec les textes ?

4. En fonction des objets sur place, penser aux interactions possibles entre les personnes présentes au laboratoire créatif et la matière

Activités :

- Créer des interactions possibles.
- Réfléchir à comment les participants pourront toucher les objets et comment stimuler leurs sens.

5. Créer un environnement sonore

Activités :

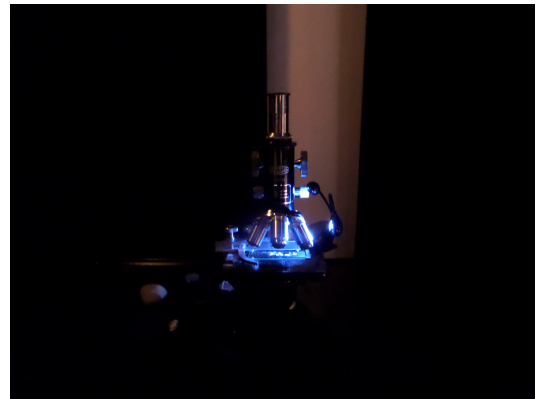
- Trouver le matériel technique pour l'enregistrement.
- Déterminer quels sons je souhaitais enregistrer, puis enregistrer ces sons.
- Enregistrer ma voix et celle d'Ariane éventuellement.
- Apprendre à travailler les sons dans un environnement spatial avec le programme Logic Pro.
- Créer la trame sonore finale et la tester dans l'espace du studio.

Images

Sur ces images, on peut voir les quatre « stations » du laboratoire ainsi que les lampes en porcelaine papier de la collection « Diaphanes » d'Ariane Boudreault-Lambert, qui servent d'éclairage. Les quatre « stations » consistent en :

- un microscope
- un bac à sable avec à l'intérieur des pièces d'argile séchées
- la céramiste Ariane Boudreault-Lambert qui tourne des pièces sur un tour électrique
- une table avec des sculptures de visages, un bac d'argile humide et des instruments pour modeler l'argile







Annexe 2 – Vidéo du laboratoire de création [DVD]

La vidéo du laboratoire est déposée séparément dans le fichier électronique « vidéo-laboratoire ».

Longueur : 15min 06sec.

© Anaïs Palmers, 2018

Annexe 3 – Images de la production de céramique *Bribes de terre* par Ariane Boudreault-Lambert

Les images de la collection *Bribes de terre* se trouvent ici en annexe, car cette collection est dans un sens une continuité de notre étude théorique. Elle montre comment les paroles qui sont nées dans un atelier où l'on tournait des objets en argile ont finalement inspiré une collection de céramique. Des *bribes* de textes du recueil ont été sélectionnées et appliquées par sérigraphie sur les objets mêmes qui ont inspiré leur écriture.

Nous avons réfléchi, dans ce mémoire de recherche-crédation, sur les formes que le réel prend à l'intérieur d'un texte merveilleux. Ici nous en sommes venus à nous intéresser à sortir les mots du texte pour les appliquer sur les objets.

