

## CHAPITRE 2 DES CONTES ET DES ROMANS

Au cours de ce chapitre, je ferai d'abord ressortir quelles sont les traces des intertextes ayant un lien avec les contes qui se déploient dans les textes, en tentant d'expliquer ce qu'elles peuvent signifier. Plus particulièrement, j'interrogerai l'influence de la présence intertextuelle sur la construction de la voix narrative.

### 2.1 QUELQUES MOTS SUR L'INTERTEXTUALITÉ ET LA TRANSTEXTUALITÉ

La notion d'intertextualité, qui apparaît dans le champ critique vers la fin des années soixante, a été diversement pensée par Kristeva (*Séméiotikè*, Le Seuil, 1969), Barthes et Genette, entre autres, comme le montre Nathalie Piégay-Gros dans son ouvrage *L'introduction à l'intertextualité* (2002). Un survol historique succinct de cette notion et des diverses définitions qui en furent données pourrait se résumer ainsi : la théorie de l'intertextualité s'appuie sur le fait qu'un texte est traversé par d'autres textes, inmanquablement<sup>25</sup>. Elle comprend les procédés telles que la reprise, la réécriture, l'allusion, la citation, et même le plagiat, toutes des techniques d'écriture qui établissent un lien avec un texte « autre ». On pensera aussi aux relations transtextuelles (Genette) tels que la parodie, le pastiche, l'imitation, la transformation, etc.

---

<sup>25</sup> Nathalie Piégay-Gros (2002) fait ressortir les phases importantes dans l'évolution de la notion d'intertextualité. D'abord pressenties comme une « dynamique textuelle » chez Kristeva, puis comme un élément de « productivité » qui génère du texte, les diverses formes et pratiques de l'intertextualité, ou plutôt de la transtextualité, seront classifiées, comme on peut le constater dans *Palimpsestes* de Genette. L'influence du dialogisme de Bakhtine est aussi prise en compte.

Dans *Palimpsestes*, Genette aborde la transtextualité comme étant « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1992 : 7). On part du précepte que tout procédé créateur a le potentiel d'être transtextuel, puisqu'on peut le reprendre et le transformer dans d'autres œuvres (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 193). Les relations transtextuelles qui illustrent les types de rapports entre les textes ainsi reliés, peuvent se laisser classer dans cinq grandes catégories selon Genette : l'intertextualité (présence d'un texte dans un autre, comme la citation, l'allusion ou le plagiat, etc.), la paratextualité (un texte et le paratexte qui l'entoure comme les titres, préfaces, avertissements, avant-propos, etc.), la métatextualité (un texte émettant un commentaire sur un autre), l'architextualité (les catégories, comme le genre, dont relève le texte), et l'hypertextualité (dérivation et/ou transformation d'un texte par rapport à un texte antérieur, comme l'imitation par exemple)<sup>26</sup>.

Le texte littéraire se nourrit donc et prend vie à travers d'autres textes qui eux-mêmes entretiennent des relations, de manière explicite ou implicite, avec d'autres œuvres, jusqu'à former une toile quasi infinie qui « porte la trace et la mémoire d'un héritage et de la tradition » (Piégay-Gros, 2002 : 7), que l'on pourrait comparer à un réseau où se multiplient les nœuds de sens; ces textes se faisant écho, se répondant, se critiquant, prenant position, parodiant les uns, rendant hommage aux autres, etc. L'intertextualité nourrit également l'imaginaire du texte, que l'on pense simplement aux écrits de Borges où les relations de coprésence exacerbée entre les textes deviennent le thème principal de la fiction, créant un vertige par ces renvois qui se démultiplient, par la présence d'œuvres imaginaires tout autant que réelles qui se mélangent. Pensons aussi à la notion de plagiat par anticipation de Pierre Bayard qui réinvente les filiations entre les œuvres en constatant

---

<sup>26</sup> Marc Escola, « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette », *Fabula*, 2003, [En ligne], URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_relations\\_transtextuelles\\_selon\\_G.\\_Genette](http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G._Genette), page consultée le 14 mars 2010.

que « les écrivains ne s'inspirent pas seulement de ceux qui les ont précédés, mais également de ceux qui vont leur succéder » (Bayard, 2009 : 106).

L'intertextualité peut donc être perçue, à la limite, comme une condition inhérente à tout texte qui ne peut désavouer sa nature « palimpseste », puisqu'il n'est jamais construit à partir de rien, ne se créant pas *ex nihilo*. Il conserve et accumule les traces provenant de discours littéraires contemporains ou antérieurs. Cette vision de l'intertextualité peut toutefois poser problème à l'analyse. Par exemple, les contours incertains de la notion d'intertextualité engendrent le risque qu'elle soit sollicitée indistinctement pour aborder toute notion de ressemblance plus ou moins ambiguë, et s'appliquer un peu à tout puisque la reprise de textes, de mots, de thèmes, est incontournable. La question à poser est donc celle du caractère significatif de cette ressemblance. Lorsqu'on prend en compte la participation du lecteur au décryptage des éléments intertextuels, cela peut aussi mener à une surinterprétation (tout peut être rapproché), puisqu'il est possible de faire ressortir comme un élément capital du texte ce qui n'est peut-être que le fruit d'une « impression de lecture », comme le souligne Piégay-Gros. C'est sur la mémoire et la connaissance du lecteur que reposent les références intertextuelles, qui, si elles ne sont pas reconnues, peuvent mettre à mal la compréhension de l'œuvre, en partie du moins. On peut donc se demander quelles sont les limites de l'intertextualité, où est-ce que cela commence et où est-ce que cela finit? Mon propos, toutefois, n'est pas de rendre compte des limites et des zones d'ombre qui entourent la notion d'intertextualité. Je renverrai ici par exemple à *L'introduction à l'intertextualité* de Nathalie Piégay-Gros qui aborde les origines et l'histoire de la théorie, sa typologie et sa poétique, et procède ainsi à un examen assez complet de la question de l'intertextualité. Je me propose plutôt de souligner les enjeux d'une lecture intertextuelle par laquelle peut se dégager une nouvelle compréhension de l'œuvre. Tout en faisant ressortir les intertextes dans les romans de mon corpus, en me concentrant sur ceux qui touchent au registre du conte, je pourrai montrer en quoi les références et les allusions à divers contes merveilleux qui y sont à l'honneur peuvent amener le lecteur à accorder une signification nouvelle à certains éléments de l'œuvre, et laissent supposer que les intertextes agissent aussi sur le statut même de la voix narrative

par la mise en abyme (ou représentation) de la parole conteuse. Je tenterai donc de voir comment on peut arrimer leurs effets à la narration.

## 2.2 LECTURE DE L'INTERTEXTUALITÉ DANS LA PETITE FILLE QUI AIMAIT TROP LES ALLUMETTES ET L'OGRE DE GRAND REMOUS

### 2.2.1 Des similitudes frappantes entre les univers romanesques

Avant de détailler la nature et les enjeux de la présence intertextuelle dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Ogre de Grand Remous*, mentionnons tout d'abord la présence de ressemblances frappantes entre ces deux œuvres, construites à partir de plusieurs éléments que l'on peut rattacher au genre du conte. En effet, en rapprochant les deux récits sous l'angle de leur attachement aux divers contes merveilleux et à la présence de la parole conteuse, la similarité des emprunts à ce genre ressort avec force dans la diégèse. D'abord la configuration géographique des lieux et de la demeure familiale décrits dans ces deux romans est presque identique : l'intrigue se noue dans des domaines isolés, qualifiés de châteaux<sup>27</sup>, entourés de forêts aux allures de « frontières interdites ». À ce propos, Alice doit traverser une forêt pour se rendre au village de Saint-Aldor où elle n'est jamais allée auparavant, et qui lui a toujours été inaccessible. Quant aux quatre enfants Messier, la forêt conserve sa dimension labyrinthique et de jeu de pistes menant à un terrible secret. En effet, le cadet, attaché à Grand Remous, tente de réunir ses frères et sœur à nouveau dans cette forêt, près d'un barrage où s'est jadis joué un drame qu'il souhaite leur révéler. La présence de la forêt joue un rôle fort semblable à celui des forêts des contes de fées, qui selon Propp, « joue en gros un rôle de barrière, de frontière. La forêt où se

---

<sup>27</sup> Dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, le domaine avec ses dépendances, l'écurie, les tours, les salles de bal, avec leur grands miroirs presque magiques où Alice contemple les souvenirs de son passé est comparé à un royaume. Même chose pour la maison de la famille Messier, isolée dans la campagne, et achetée avec l'argent d'un important gain à la loterie.

retrouve le héros est infranchissable » (Propp, 1983 : 70). En fait, il doit la traverser pour grandir, pour relever son défi, sa quête.

Les deux romans mettent aussi à l'avant-scène des figures d'orphelins, des enfants perdus, hantés par la mort ou la disparition de leurs parents, par une cassure de leur histoire familiale qui domine leur narration, mais d'où se dégage paradoxalement une idée de transmission tout de même possible et positive. Cette idée de nouveau départ est illustrée par la naissance de l'enfant « rédempteur », qui est aussi présente dans les deux œuvres. Alice, dans le roman de Soucy, est enceinte et rêve à son futur enfant comme une amie avec qui elle pourra apprendre à lire. Dans *L'Ogre de Grand Remous*, l'enfant du couple formé de Julien et d'Irène vient racheter le geste fatal de Julien, ayant refusé toute « filiation ascendante par le meurtre des siens » (Frédéric, 2005 : 129) et qui vient finalement offrir une descendance à sa famille décimée et déracinée.

Par ailleurs, la présence de la bibliothèque remplie de livres et de contes est aussi, autant dans le roman de Soucy que dans le roman de Lalonde, un lieu important. La bibliothèque est un endroit où Alice aime se rendre. Les livres qui s'y retrouvent ont laissé leur empreinte dans sa voix par tous les mots soutenus et les citations littéraires qui participent à la construction farfelue du langage de la jeune fille, mais aussi dans la conception de sa vie, qu'elle perçoit comme un conte de fées avec des princes qui sauvent les princesses dans leur tour isolée, etc. Dans *L'Ogre de Grand Remous*, les livres de la bibliothèque deviennent des alliés cruciaux dans la quête des frères et sœur Messier qui tentent au travers de leurs lectures de mettre au jour le trajet de leurs parents disparus.

On peut aussi remarquer que les personnages de Gaétan Soucy et de Robert Lalonde s'adonnent à la lecture intensive, un type de lecture qui les entraîne à parcourir de manière répétée une petite quantité de livres. Ce sont des lectures déterminées par les limites de leurs bibliothèques familiales respectives. Ces livres, relus, annotés, « digérés », sont lus comme des « dépositaire[s] de secrets magiques, comme [des] guide[s] de vie » (Chartier, 2003 : 290). Ils sont rassemblés et considérés sur un pied d'égalité : qu'ils s'agissent d'atlas géographiques, de romans à l'eau de rose, de la Bible, des écrits de Spinoza ou du duc de

Saint-Simon, ou encore des contes du *Petit Poucet* et de la *Belle au bois dormant*, tous sont « dévorés » de la même façon. Ces livres et ces documents deviennent des références clés; comme ils sont légués par les parents, ils sont considérés comme des traces de leur existence, mais ils déterminent aussi l'histoire des enfants-lecteurs et instaurent une filiation « littéraire » entre eux : « La légende des cartes devenait leur légende à eux, puis, tranquillement, la nôtre. » (*L'Ogre* : 45) La lecture devient ainsi une activité d'enquête dans *L'Ogre de Grand Remous*; les enfants Messier fouillent dans le désordre des atlas, des romans de toutes sortes et des livres de contes pour y débusquer des indices qui leur permettraient de remonter jusqu'à leurs parents Carmen et Georges, qui, croient-ils, ont fui le domaine. Les ouvrages leur appartenant deviennent des jeux de pistes permettant de découvrir ou de déduire l'itinéraire parental, un chemin tracé quelque part entre les lignes des livres qu'ils affectionnaient et qui enflammaient surtout l'imagination de leur mère.

Pour Alice, la petite fille qui aimait trop les livres, la lecture découle de la tradition paternelle, tel un héritage mémoriel ayant un pouvoir immunitaire :

[L]es histoires de saints dans lesquelles nous avons appris à lire, et que papa nous obligeait à relire, à transcrire depuis notre enfance, à chaque jour ou presque. Il y avait dedans des images, des gens avec des barbes douces, qui allaient en sandales dans des déserts ensoleillés avec des vignes et des palmiers, des odeurs de jasmin et de santal, qui transpiraient presque des pages [...] Beaucoup des histoires qui nous étaient ainsi livrées ne nous étaient qu'imparfaitement intelligibles, si c'est le mot. Elles se passaient en judée au japon dans des pays impensables, là nous présumions que père avait vécu avant que nous fussions sur cette terre, dans cette campagne. Nous fûmes d'ailleurs longtemps à croire que ces histoires étaient les siennes et **qu'il voulait nous les léguer en guise de mémoire pour nous prévenir des maladies.** (*La petite fille* : 25. Je souligne.)

Les livres rappellent également les ordres du père défunt, mais baignent aussi la jeune fille dans la magie des mots. Alice, n'ayant pas l'éducation requise ni les outils nécessaires pour faire une lecture approfondie des textes provenant de la bibliothèque, est happée par cette lecture merveilleuse, magique, prenant tout au pied de la lettre, mettant à plat la distinction entre les univers imaginaires des livres et le monde réel.

Dans les deux univers fictionnels, la lecture est donc une certaine manière de legs, une manière de « retrouver » leurs parents disparus. Les livres dont les personnages s'imprègnent et sont imprégnés ont un poids considérable sur leur propre histoire. Le livre devient plus qu'un outil de connaissance, c'est un outil de reconnaissance. Cette lecture prophétique et augurale qu'ils font des livres agit sur notre propre lecture; le texte devient une piste à creuser pour y débusquer des indices de leur filiation.

Par ailleurs, pour compléter l'inventaire des similitudes entre les diégèses des deux romans, on peut souligner que les récits, s'ouvrant sur l'évocation d'une profonde déchirure familiale, mettent en scène des narrateurs qui, confrontés à la mort d'un père tout puissant ou rattrapés par un passé troublant d'enfant abandonné, entament chacun à leur manière des quêtes décisives, soit une quête des origines – chez les personnages de *L'Ogre de Grand Remous* – ou une quête menant à la découverte de soi – chez le personnage d'Alice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*. On peut d'ailleurs se demander si le recours aux intertextes de contes, histoire transmise de génération en génération, n'est pas une manière en soi d'inscrire également cette thématique de la quête des origines (presque mythiques) nous permettant de distinguer le conte, ce « scénario-fossile » (De la Genardière, 1991 : 246) comme une des sources, voire l'origine, de ces romans.

Autre similitude importante, la violence de la révélation finale : le lecteur apprend que c'est Julien qui a tué ses parents qui allaient abandonner la fratrie dans *L'Ogre de Grand Remous*, et que le Juste Châtiment dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est en fait la sœur jumelle d'Alice, dont le corps est brûlé sur toute sa surface, et qui repose à l'état de momie à peine animée, enfermée dans une grange.

### 2.3 LA MÉMOIRE DU CONTE

Dans les romans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et *L'Ogre de Grand Remous*, les « textes autres » sont toutefois convoqués de manières différentes. Des allusions plus subtiles parcourent le récit d'Alice, qui évoque les fées, les princes et les châteaux issus de ses lectures. Pour ce qui est de *L'Ogre de Grand Remous*, les contes de

*La belle au bois dormant* et du *Petit Poucet* sont donnés de manière explicite, on retrouve en effet des citations à même le texte : « Les *Contes* de Perrault! Dans les marges, des dessins, des espèces de signes cabalistiques, des flèches, un bout de phrase du *Petit Poucet* souligné, par-ci, par-là : “Le petit Poucet ouït tout ce qu’ils dirent...”, “Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s’éloignèrent d’eux insensiblement...” » (*L’Ogre* : 39)

Selon moi, la présence de ces contes et des éléments qui évoquent le genre du conte influencent notre lecture du texte sous certains aspects, ce que j’analyserai en détail dans ces deux romans. J’y retracerai d’abord les échos et je m’interrogerai sur leurs significations.

### **2.3.1 *La petite fille qui aimait trop les allumettes* - Alice, de l’autre côté du miroir et de la bibliothèque**

Une simple lecture du titre appelle déjà l’imaginaire sur le terrain du conte, puisqu’il semble être un jeu délibéré rappelant « La petite fille aux allumettes » du danois Hans Christian Andersen, conte paru pour la première fois en 1845. La misère de la jeune marchande d’allumettes qui finira par mourir de froid, obligée de vendre sa marchandise sous peine d’être battue par son père et qui arrive malgré tout à s’émerveiller devant la magie d’une flamme, va de pair avec la tonalité du roman. En effet, la narratrice de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, réussit à s’imprégner de la « magie » de la vie malgré la misère dans laquelle elle vit. Elle s’imagine par exemple que des fées vivent dans les sentiers de la forêt qu’elle traverse pour se rendre au village...afin d’y « trouver » un cercueil pour son père. Lauren Choplin propose d’ailleurs, dans l’article « "This Gospel of My Hell" : The Narration of Violence in Gaétan Soucy's *The Little Girl Who Was Too Fond of Matches* » (2009), de voir Alice comme une narratrice de conte de fées, qui a une vision limitée de l’existence. Selon Choplin, sa manière « extérieure » de narrer la douleur, sans faire mention de sa propre souffrance, rappelle la narration du conte, qui évoque la violence

sans donner un aperçu interne des peines des personnages<sup>28</sup>. En effet, Alice tait son traumatisme de l'inceste – se contentant de parler de son frère qui lui « gigote dessus » et de sa « saucisse suintante » – et les sévices physiques résultant des punitions et des châtements corporels que lui inflige son père (image d'un père tyran comme on en retrouve dans plusieurs contes pour enfants) sont davantage décrits de manière externe. Sa perception est celle de la logique des contes de fées qu'elle connaît, comme si elle ne pouvait prévoir qu'un « *happy ending* », mais tout le récit concourt à démonter cette attente générique de la finale heureuse, car le « conte de fées » d'Alice se fissure de toute part<sup>29</sup>.

Le prénom de la narratrice, Alice, n'est pas non plus sans rappeler un autre personnage homonyme, l'héroïne du conte pour enfants *Alice aux pays des merveilles* (*Alice's Adventures in Wonderland* (1865) et sa suite *Through the Looking-Glass*) de Lewis Carroll, un monde éclaté qui se voulait un conte de fées nouveau genre.

Le personnage d'Alice, dans la version de Soucy, est engagé dans une quête de connaissance de soi; sous cet angle, on peut voir *La petite fille qui aimait trop les allumettes* comme un roman d'apprentissage. Lorsqu'Alice (celle de Soucy) rencontre le maire et l'inspecteur des mines, elle doit se nommer, et elle prétend être de sexe masculin. Cette rencontre lui permettra de comprendre qu'elle est une jeune femme, non sans une certaine confusion première, rappelant le passage entre Alice (celle de Carroll) et la Chenille qui lui demande qui elle est et qui n'obtient pas une réponse très assurée :

---

<sup>28</sup> « Although Alice does not deny the existence of inner lives, her method of narration operates similarly to fairy tales insofar as it privileges exterior realities over speculations about motive and internal action. » (Choplin, 2009 : 175)

<sup>29</sup> On pourrait sans doute le définir comme un type d'« anticonte ». Le terme d'André Jolles évoque les contes qui se terminent mal, où la réalité et la violence finissent par avoir raison du héros. Jolles tient pour responsables de ce revirement les conteurs inexpérimentés cédant à la logique des événements au lieu de faire advenir l'enchantement; l'anticonte « révèle le destin normal du héros, que corrige la règle optimiste, voire hypomaniaque du genre » (Belmont, 1999 : 93).

Alice répondit, avec une certaine timidité :

Je...je ne sais pas vraiment, madame, pour le moment. Du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais je pense que, depuis, j'ai dû changer plusieurs fois.

Que veux-tu dire par là? demanda sévèrement la Chenille. Explique-toi!

Hélas! madame, le « moi » que vous me demandez d'expliquer n'existe plus. Je suis une autre, voyez-vous<sup>30</sup>.

Les deux Alice sont des personnages qui doivent apprendre à se découvrir durant leur parcours, du Pays des merveilles à Saint-Aldor. L'imaginaire riche et les créations lexicales pleines de surprises sont également mis en scène dans les deux œuvres avec beaucoup de liberté, autant chez Carroll, avec ses mots-valises et ses jeux sur le langage, que chez Soucy qui ne « crai[nt] pas de mêler québécoisismes et néologismes au français le plus châtié » et qui fait ainsi de la langue « un espace de fiction plus que de friction, comme le lieu par excellence de l'invention » (Gauvin, 2000 : 213).

Ce n'est pas tout. D'autres intertextes peuvent être décelés. Marie-Pascale Huglo relève rapidement dans une note de bas de page de son article « Signe particulier: néant. Enquête sur *La disparition* de Georges Perec et *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy », la présence d'un élément rappelant le conte de Blanche-Neige. En effet, le corps de la mère reposant dans une caisse de verre, « dissimul[ant] la mort mais aussi révé[ant] l'impossibilité à enterrer » (Huglo, 2003 : 138), rappelle le corps de Blanche-Neige exposé dans son cercueil de verre et veillé par les sept nains, incapables de se résoudre à sa disparition : « telle Blanche Neige dans son cercueil de cristal, elle semble

---

<sup>30</sup> Citation originale en anglais : «Alice replied, rather shyly, "I – I hardly know, Sir, just at present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since then." / "What do you mean by that?" said the Caterpillar, sternly. "Explain yourself!" / "I can't explain myself, I'm afraid, Sir," said Alice, "because I'm not myself, you see." » (Carroll, 1995 : 53)

attendre le prince qui la réveillera de son sommeil enchanté » (Huglo, 2003 : 138). Huglo poursuit cette remarque sur le travail du conte dans ce texte :

Cette attente « insensée » (dont le père est responsable) se déplace vers la petite fille qui voit dans l'inspecteur des mines le « preux chevalier » (p.21) ou « chevalier en braquemart » (p.149) venu la réveiller à elle-même, à sa féminité, pour l'emmener vers son « royaume » (p.156). **Le conte de fées travaille donc doublement le roman de Soucy** : l'écho de *La petite fille aux allumettes* d'Andersen, celle qui rejoint les morts avant d'avoir « grandi » – auquel renvoie clairement le titre se croise à celui de *Blanche Neige* – la morte enchantée vouée à attendre son prince pour s'éveiller à la vie. (Huglo, 2003 : 138)

Tous ces éléments disséminés rappelant les contes de fées, ainsi que le déploiement d'une parole conteuse qui assure le récit, pourraient bien être perçus comme des traces architextuelles du conte signalant qu'il s'inscrit dans la lignée de ce genre. *La petite fille qui aimait trop les allumettes* est d'ailleurs considéré comme un récit de filiation chez Maïté Snauwaert, et envisagé ainsi comme un avatar du conte :

Depuis une position initiale testamentaire se construit chez [la narratrice] le processus d'une individuation, au sens d'une appropriation de soi (Ricœur, p. 86), opérée dans et par le langage, dans et par la langue singularisée en vecteur d'une diction de soi et, finalement, dans et par ce geste de conter qui évoque en dernier lieu la possibilité socialisante d'une transmission. Par là se fait jour, à mi-chemin du conte et de la fiction de soi, une sorte de nouvel avatar générique, Michel Biron parlant à propos de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* d'« une sorte de conte romanesque ». (Snauwaert, 2007)

Ce grimoire « non écrit », qui semble tout entier voué à singulariser et donner forme à la voix de la narratrice, rappelle effectivement le conte, et nous fait même prendre en compte sa dimension orale et son contexte particulier d'énonciation. Les traces de ces contes présents en filigrane dans la trame de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* créent également une ambiance particulière. En effet, la misère et la violence vécues par la narratrice sont soulignées par le contraste avec le « merveilleux » aussi présent dans le texte. Tous ces liens intertextuels se glissant sous la forme d'allusions implicites nous ramènent aussi vers la magie de l'enfance, par le biais du personnage, encore naïf, pour qui

le conte est encore un univers de référence très prégnant. Par exemple, voici comment Alice se retrouve bouche bée devant l'aspect du village de Saint-Aldor, qui n'a rien à voir avec l'image qu'elle s'en faisait :

Saisi parce que rien n'était conforme à ce que j'avais imaginé du village et qui était que c'était une chose inimaginable, je me serais attendu à quelque palais à pont-levis avec des tapis volants circulant au-dessus comme des mouches à feu du japon, à des sandales et à des brebis, à des armures étincelantes comme celle de la pucelle, à tout le moins, mais ce n'était que des maisons analogues à la nôtre. (*La petite fille* : 45)

Pour une jeune fille qui rêve « de comtes à dormir debout tellement ils font rêver dans leurs habits » (*La petite fille* : 130) et qui aimerait « pouvoir danser sur la cime des pins à la manière des elfes » (*La petite fille* : 89), elle est durement éprouvée...

### **2.3.2 *L'Ogre de Grand Remous - Aline-Schéhérazaïde, sur les traces du Petit Poucet et de l'Ogre***

C'est avec une épigraphe de Perrault (et une de Giono, qui ne sera toutefois pas abordée ici) que Lalonde accueille le lecteur de *L'Ogre de Grand Remous* dans son récit, laissant déjà un premier caillou blanc, un premier indice de l'importance du conte dans la structure et l'esthétique de l'œuvre. Nous verrons comment est opérée dans le roman une certaine subversion du conte, entre autres par la transformation et le renversement du personnage du Petit Poucet, Julien, qui possède lui-même sa part d'ogre; il est responsable de la mort de ses parents, résolvant et punissant ainsi à sa manière leur abandon.

Dans *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Lucie Hotte étudie les conditions qui permettent à l'intertextualité de devenir « un mode d'inscription de la lecture » (Hotte, 2001 : 72), une piste qui autorise parfois d'inférer le déroulement d'un roman, comme elle le montre par le cas de *L'Ogre de Grand Remous*. Dans ce roman de Lalonde, deux éléments signalent dès le départ que l'intertexte des contes de fées innovera l'œuvre, à savoir le titre et l'exergue, sans compter toutes les allusions explicites qui foisonnent dans *L'Ogre de Grand Remous* :

Dès le titre, le mot « ogre » signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constituer à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactivé. C'est précisément ce que fait la citation du *Petit Poucet* de Charles Perrault mise en exergue : « Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux. » Mais toute la force intertextuelle de cette situation n'apparaît qu'à la fin du roman. (Hotte, 2001 : 73)

En effet, ce n'est qu'au dernier chapitre que le personnage de Julien, se révélant le Petit Poucet de Grand Remous, laisse des traces jusqu'à la crique où il a poussé la voiture de ses parents, Georges et Carmen Messier, qui songeaient à les abandonner lui, ses deux frères Charles et Serge, et sa sœur Aline. Julien, comme l'explique Krzysztof Jarosz qui s'est également penché sur ce roman québécois, tente alors de « semer » des signes de sa faute qui seront pris pour des signes de folie, Julien demeurant obsédé par l'acte meurtrier qu'il a commis, sa conscience toujours « aux prises avec l'ogre symbolique de ses remords » (Jarosz, 2007 : 110).

Lucie Hotte souligne l'importance de l'« accumulation d'indices » qui entraîne le lecteur vers ce parcours entre le roman et le conte de fées, dans un va-et-vient de l'un à l'autre, faisant éclater la lecture linéaire<sup>31</sup>. L'abandon des enfants par les parents, un cadet voulant sauver ses frères et sa sœur, car il est le seul à avoir surpris la discussion entre les parents, la présence d'un géant, Trinité Lauzon, aussi surnommé « l'Ogre de Grand Remous », sont toutes des références explicites au *Petit Poucet* de Perrault.

Jarosz évoque aussi « l'importance de l'intertexte perraultien pour la compréhension du sens que véhicule le roman » (Jarosz, 2007 : 110), mais il tient comme essentiel

---

<sup>31</sup> Hotte cite d'ailleurs Laurent Jenny à propos de l'éclatement de la linéarité qui se produit lors de la lecture : « Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique “déplacé” et issue d'une syntagmatique oubliée. » (Jenny dans Hotte, 2001 : 77).

d'ajouter le ton de subversion que Lalonde apporte au personnage du Petit Poucet et de l'ogre du texte d'origine.

Comme le note Krzysztof Jarosz, « l'espace » du roman est plus important que celui du conte, qui est habituellement un genre bref qui fait l'économie de la psychologie des personnages. Dans le roman de *L'Ogre de Grand Remous*, la motivation des parents est donc plus complexe que celle des parents du Petit Poucet de Perrault, et c'est sur ce point que l'on peut observer d'importantes divergences entre l'hypertexte et son hypotexte : la profession et la classe sociale et le métier des parents changent, « au lieu d'un couple de bûcherons, on a affaire à celui d'un professeur tombé amoureux de son étudiante » (Jarosz, 2007 : 113), le désir d'abandon des enfants est dicté par la mère et non le père, et ce n'est pas dans un contexte de misère afin d'échapper à la famine, mais bien pour éviter la responsabilité familiale qui nuisait aux aspirations romanesques et aux envies d'ailleurs de la mère, qui voulait voyager. En quelque sorte, cette « modernisation » des éléments de la trame du conte du *Petit Poucet* met en scène des problèmes familiaux plus actuels, un autre type d'abandon, qui révolte le personnage du cadet, Julien. L'intertextualité dans ce roman est même comparée par Jarosz aux cailloux utilisés par le personnage du Petit Poucet, rappelant en quelque sorte le procédé textuel qui permet d'inscrire les « traces » du conte et de suggérer une piste d'une œuvre à une autre :

Chacun [des] cailloux apportés d'un autre territoire textuel possède plusieurs facettes qui peuvent orienter la lecture vers des interprétations parallèles qui, sans s'annuler, s'éclairent et s'enrichissent réciproquement dans un scintillement de significations où l'interpréteur reconnaît à la fois le reflet qu'ils avaient dans leur emplacement originaire et celui qu'ils prennent, éclairés par d'autres cailloux textuels importés d'ailleurs et pareillement assimilés à leur nouveau milieu, des significations nouvelles qui se déposent sur leur surface en couches demi-transparentes sans entièrement cacher leur éclat primitif. (Jarosz, 2007 : 118)

Il ne faut pas non plus oublier l'autre conte tout aussi présent dans le tissu textuel qui travaille *L'Ogre de Grand Remous*, c'est-à-dire *La Belle au bois dormant*. Pour Julien, *Le Petit Poucet* et *La Belle au bois dormant* ne forment qu'un seul conte – « Le prince de *La Belle au bois dormant*, c'est Poucet devenu grand, hein? [...] Les deux histoires sont une

seule et même histoire, hein? » (*L'Ogre* : 130)) – comme tous les contes n'en étaient qu'un seul au commencement : « Autrefois, il n'y avait pas de livres. Ou plutôt un livre, un seul : Les contes. » (*L'Ogre* : 52).

Dans un article de Madeleine Frédéric s'intéressant au travail de Robert Lalonde, les références à ce conte sont relevées. La Belle au bois dormant est personnifiée par Irène, avec qui Julien aura un enfant. Cette nouvelle apparition renverse et apaise le ton violent dans la narration de Julien, qui finira par « guérir de [son] ogre » et retrouver une certaine sérénité:

La pinède s'est peuplée d'elle, si vite! Il y a eu l'ogre et maintenant il y a la belle au bois dormant. [...] Elle m'a dit qu'elle m'a reconnu et que pourtant je lui suis étranger. Moi. J'ai su tout de suite que le long sommeil de cent ans s'achevait. (*L'Ogre* : 41)

Madeleine Frédéric démontre également que la perception du temps dans le roman, un temps mythique, un hors-temps figé qui ramène les personnages vers les origines, relève aussi du déroulement du temps dans le conte<sup>32</sup>, faisant ainsi « éclater la temporalité [du] monde quotidien » (Weinrich, cité par Jean, 1990 : 143) dans la diégèse. Le personnage de Julien abolit, d'une certaine manière, l'espace et le temps – un pouvoir qui ressemble un peu à celui des bottes de sept lieues réduisant les distances, et qui rappelle aussi le mythe de la sortie du temps de Mircea Eliade – en ramenant près de lui ses frères et sa sœur à Grand Remous, afin de les réveiller de leur « sommeil de cent ans » et de leur révéler la vérité sur le sort de leurs parents :

Vous avez abandonné votre maudite manie des origines et de la suite du monde. Vous êtes, tout à coup, avec moi, dans le même temps et le même espace que moi, que la maison, que le vent, que la rivière qu'on devine, cascadant sans commencement ni fin, par la fenêtre du salon. (*L'Ogre* : 32)

---

<sup>32</sup> « Ce temps et cet espace figés, fermés sur eux-mêmes, en définitive n'est-ce pas davantage à *La Belle au bois dormant* qu'ils nous renverraient? » (Frédéric, 2005 : 133)

Les deux contes qui nourrissent *L'Ogre de Grand Remous* s'entrelacent et semblent organiser le parcours de Julien, métaphorisant surtout son état mental : Le Petit Poucet devenu homme, est tout d'abord hanté par un « ogre », un ogre qui rappelle le geste meurtrier à l'origine de la disparition des parents, mais qui sera dompté une fois Julien réuni à sa Belle au bois dormant.

En conclusion, le conte structure davantage le récit de *L'Ogre de Grand Remous* que celui de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, qui n'est pas tiré d'un hypotexte unique pouvant guider notre lecture, mais joue de l'utilisation de plusieurs éléments et d'allusions au genre qui créent un climat de tension particulier entre le merveilleux et l'horreur, ce qui est en quelque sorte commun aux deux romans.

La présence intertextuelle – ou transtextuelle selon la distinction de Genette – du conte de fées merveilleux travaille de différentes manières les romans analysés en offrant un nouveau mode de saisie du monde, et se réfléchit également dans la singularité de la posture d'énonciation des narrateurs impossible, indécidable et ambigu qui « brisent » les limites de la vraisemblance.

#### 2.4 LES EFFETS DU GENRE DU CONTE SUR LA TRANSMISSION NARRATIVE

Pour conclure cette réflexion sur l'immixtion du conte dans la trame fictionnelle de *La petite fille qui aimait trop les allumettes* et celle de *L'Ogre de Grand Remous*, ainsi que pour revenir sur les configurations narratives problématiques et hétérodoxes, nous pourrions nous demander si la posture de narration particulière qui relie les deux narratrices à la figure du conteur ainsi que toute cette ambiance intertextuelle du registre merveilleux peuvent « contaminer » le cadre de l'énonciation. La situation de transmission narrative et la transgression de la vraisemblance pragmatique peuvent-elles être « influencées » par cet univers empreint de fabuleux, qui semble nourrir plusieurs aspects de l'écriture, et ce jusqu'à faire « basculer le récit dans l'invraisemblable » (Mercier, 1998 : 60), prédisposant ainsi le lecteur à une lecture davantage merveilleuse?

Chose certaine, plusieurs transgressions contre la logique et la vraisemblance (surtout pragmatique) peuvent rapprocher ces récits du conte et de ses effets de merveilleux. Leur narration est en effet presque « incroyable » : l'une provenant des « souvenirs » dictés par une mémoire de tous les temps, et l'autre tenue dans un grimoire<sup>33</sup> « magique » par lequel est transmis au lecteur un récit qui n'a jamais été « écrit » et qui ne contient pas de mots : une histoire reposant sur un seul « L ».

Nous nous rappellerons avec profit que l'invraisemblance surgit soit de l'impossibilité même de l'existence du récit dû à l'incompétence du narrateur, de l'identification problématique et indécidable du narrateur, ou à cause de son manque de crédibilité ou de fiabilité. Ces observations sur les narrateurs impossible, indécidable et ambigu amènent habituellement le postulat de la problématisation de la transmission narrative, qui mine l'autorité et la vraisemblance. Toutefois, la posture de narration singulière mimant les particularités énonciatives propres au conteur semble en effet atténuer, ou même neutraliser, ces effets d'invraisemblance créés par les problèmes advenant dans la transmission narrative. Cette neutralisation de la problématisation de la transmission narrative provient sans doute essentiellement du pacte générique particulier du conte qui peut nous amener à croire n'importe quelle fable merveilleuse, même les conditions plutôt incroyables de son énonciation. Comme le dit Jean-Marc Massie :

L'ivresse provoquée par les pouvoirs hypnotiques du conte amène l'auditeur [et on pourrait dire également le lecteur] à franchir la frontière entre la réalité et l'invraisemblable, à explorer un monde en marge du réel, à accepter ce qui est étrange et incertain. (Massie, 2001 : 36-37)

Marthe Robert, qui a entre autres travaillé sur les contes des frères Grimm, en déduit elle aussi qu'en tant que « fable déformante, tendancieuse dans son principe même, mais vraie par la réalité psychique qu'elle exprime à mi-voix, le conte entraîne [une] sorte très particulière d'**adhésion**, faite d'une **croissance absolue** et d'un **scepticisme averti** pour

---

<sup>33</sup> Selon un de ses sens péjoratifs, le mot grimoire peut être emprunté pour parler de l'illisibilité, de la difficulté à déchiffrer, en plus d'être employé pour évoquer les livres de sorcellerie et de magie.

ainsi dire indépendants l'un de l'autre – qui est le bénéfice de toute littérature romanesque réussie » (Robert, 1967 : 103. Je souligne). Le conte a la particularité d'être un genre « attentif, respectueux de la vie dans ses manifestations les plus humbles : par là il gagne son principal privilège qui est de mentir sans accréditer l'illusion, en restant vrai » (Robert, 1967 : 170). Le lecteur du conte, selon les portraits de ses attentes que dressent Robert et Massie, accepte et demande à être dupé, étonné et émerveillé; tout en voulant croire à l'histoire lors de sa lecture, il demeure pourtant bien conscient, une fois le livre de conte refermé, de son caractère fictionnel et de son irréalité. Si l'on se penche donc plus avant sur les conventions particulières du conte et de son pacte de lecture qui sollicite l'illusion consentie, on note que son horizon d'attente générique admet la fictionnalité du récit et ne questionne pas sa liberté à s'écarter du cadre référentiel. Comme Raphaël Baroni le fait également remarquer, « [l'objet des propositions des actes de langages fictionnels] ne peut être mis en rapport avec un univers de référence extérieur à l'acte de discours lui-même, mais avec l'univers fictif que ce discours construit en même temps qu'il s'y réfère, univers dans lequel le locuteur n'a pas, par exemple, à justifier ou à prouver que les grenouilles sont capables de parler. » (Baroni, 2006)

L'insertion dans la narration de plusieurs éléments provenant du domaine générique du conte, familier avec l'in vraisemblable, viendrait donc dissiper le soupçon du lecteur, consentant à la crédulité. Cette posture narrative singulière semble venir normaliser et accréditer l'effet d'étrangeté qui perturbe la transmission narrative. Il serait alors possible de prêter foi à une narratrice qui se targue de tout annoter dans un grimoire quand elle ne maîtrise pas l'écriture, et une autre dont les propos médiumniques ne peuvent être corroborés par personne, car il n'y a plus aucun témoin survivant pouvant lui raconter l'histoire de leur origine. Les postures d'énonciation de la narratrice impossible de Gaétan Soucy et de la narratrice ambiguë de Robert Lalonde, sous leurs allures de conteuses et de *commémorantes*, désignent le caractère fictionnel de leur témoignage, et positionnent le réel et l'imaginaire sur le même pied d'égalité, l'acte même de conter qui est mis en scène appelant une indexation de l'in vraisemblable.