

LES CONTES DE FÉES COMME CATALYSEURS DU MAL.

Des nouvelles perspectives sur l'univers féminin et la perversion à partir du conte de fées.

Samuel RODRÍGUEZ, Université Paris-Sorbonne
samuel.rodriguez@paris-sorbonne.fr

Résumé:

Espido Freire (Bilbao, 1974) a avoué l'influence des contes de fées dans son œuvre. D'ailleurs, elle leur a consacré deux essais, *Primer amor*, où elle analyse les relations amoureuses à l'aide des contes de fées et *Los malos del cuento*, autour de la méchanceté des personnes d'après les contes de fées également. L'univers féminin et la perversion sont présents non seulement dans ses livres de contes mais aussi dans ses romans.

Dans cet article nous allons aborder premièrement le conte de fées en tant que source d'inspiration littéraire dans l'œuvre de Espido Freire. En raison de l'étendue de notre travail, nous bornerons à l'analyse brève de quelques contes et romans. Nous commencerons par l'exposé spatio-temporel et, en suite, nous expliciterons plusieurs aspects autour des personnages féminins dans le conte et la présence du mal ainsi que son rapport avec l'œuvre de notre auteur.

Ainsi donc, dans quelle mesure les contes de fées se reflètent-ils dans l'œuvre d'Espido Freire? Les personnages féminins d'Espido Freire possèdent-ils des similitudes par rapport à ceux des contes de fées? Existe-t-il une influence du manichéisme des contes?

Mots clés: Espido Freire, contes de fées, univers féminin, perversion.

Resumen:

Espido Freire (Bilbao, 1974) ha confesado la influencia de los cuentos de hadas en su obra. Les ha dedicado además dos ensayos, *Primer amor*, donde se analizan las relaciones amorosas partiendo de los cuentos tradicionales y *Los malos del cuento*, sobre la maldad de las personas de acuerdo a los modelos del cuento de hadas. El universo femenino y la perversión están presentes no sólo en sus libros de cuentos sino también en sus novelas.

En este artículo nos centraremos en primer lugar en el cuento de hadas como fuente de inspiración literaria en la narrativa de Espido Freire. Por razones de espacio, nos limitaremos al análisis breve de algunos cuentos y novelas. Comenzaremos por el planteamiento espacio-temporal y, a continuación, formularemos varias premisas en torno a los personajes femeninos dentro del cuento y la presencia del mal y su relación con la obra de la autora.

Así pues, ¿en qué medida los cuentos de hadas se reflejan en la obra de Espido Freire?, ¿los personajes femeninos de Espido Freire poseen similitudes respecto a los del cuento de hadas?, ¿existe una influencia del maniqueísmo de los cuentos?

Palabras clave: Espido Freire, cuento de hadas, universo femenino, perversión.

*Cuentan que la Bella Durmiente
nunca despertó de su sueño.*

Leopoldo María Panero



Espido Freire (Bilbao, 1974) est, malgré sa jeunesse, une écrivaine consacrée dans la littérature espagnole. Elle eût une formation musicale intensive qui lui permit de réaliser des tournées internationales dans la troupe du ténor Josep Carreras. Néanmoins, déçue de l'opéra et après être tombée dans la boulimie, elle décida d'abandonner sa carrière musicale. Elle fit une licence en Anglais à l'Université de Deusto. Son rapprochement à la littérature commença très tôt. Adolescente, elle écrivit des contes, dont *Irlanda*, qui fut publié en 1998 sous la forme d'un roman perturbateur autour d'une jeune fille, Natalia,

dont la petite sœur vient de mourir après une longue maladie. Les cauchemars et les fantômes plongent Natalia dans le moment de la mort de sa sœur. Pourtant, ce n'est qu'à la fin du roman que l'on connaît la nature perverse de sa mort¹. Ce roman, qui obtint le prix *Millepage*, fut suivi du roman *Donde siempre es octubre* (1999) et, quelques mois plus tard, *Melocotones helados* qui remporta le Prix Planeta, devenant à l'âge de 25 ans le plus jeune écrivain à posséder ce prix. Espido Freire a publié d'autres romans (*Diabulus in musica*, 2001, *Nos espera la noche*, 2003, *Soria Moria*, 2007 et *La flor del norte*, 2011) et cultivé d'autres genres tels que l'essai, la poésie ou le conte, qui est d'ailleurs son genre préféré. Elle possède trois livres de contes, *Cuentos*

¹ Voir notre article «Trauma y opresión como mecanismos de construcción de la identidad femenina (perversa) en *Irlanda* de Espido Freire». *¿La voz dormida? Memoria, identidad y género en las literaturas hispánicas*. Eds. Ángeles Encinar, Urszula Aszyk-Bangs *et al.* Varsovie : Université de Varsovie, 2015.

malvados (2001), *Juegos míos* (2004) et *El trabajo os hará libres* (2008)².

Espido Freire a avoué l'influence des contes de fées dans son œuvre. Elle leur a consacré deux essais, *Primer amor* (2000), où sont analysées les relations amoureuses à partir des contes de fées et *Los malos del cuento* (2013), une étude sur la perversion dans la vie quotidienne à l'aide des contes de fées et des mythes. *La tradición continúa* est un livre de contes dont la publication est prévue depuis 2009 où les contes de fées sont réinterprétés d'une manière perverse. Dans tous ces ouvrages le rapport entre l'univers féminin et la perversion est fondamental. D'où le besoin d'étudier le conte de fées chez Espido Freire, notamment sa construction spatio-temporelle et, ensuite, les personnages féminins dans le conte et la présence de la perversion. Nous ne prétendons pas analyser le conte de fées mais appliquer quelques notions de ceux-ci dans les contes d'Espido Freire.

Il faut donc se poser plusieurs questions: dans quelle mesure les contes de fées se reflètent-ils dans l'œuvre d'Espido Freire?, les personnages féminins d'Espido Freire possèdent-ils des similitudes par rapport à ceux des contes de fées? Existe-t-il une influence du manichéisme des contes?

1. Le conte de fées comme procédé littéraire. Vers l'abstraction spatio-temporelle.

Les contes de fées ou les contes merveilleux font partie du patrimoine littéraire commun de milliers de personnes qui, tout au long des générations, ont grandi en écoutant ou en lisant des contes de princes et de princesses, de monstres qui essayent de bouleverser l'ordre préétabli mais finalement le bien triomphe. La paix est restaurée et les méchants sont punis. En réalité ces histoires n'ont guère changé. Les princesses portent des jeans, les princes des cuirs et ils ne se déplacent plus à cheval mais en voiture *tunée* ou en moto dont le bruit est scandaleux.

Les contes ont été et ils sont toujours des sources d'inspiration pour de nombreux auteurs espagnols et étrangers. *Caperucita roja en Manhattan* (1990) ou *La reina de las nieves* (1994) de Carmen Martín Gaité en représentent de bons exemples ainsi que *Wishbone* (1994) de Marion Halligan, *The Orchard* (1994) de Drusilla Modjeska, *The White Garden* (1995) ou *The Red Shoes* (1998) de Carmel Bird.

Nous devrions tout d'abord définir le conte de fées ou le conte merveilleux. Nous nous

² Voir notre article «Espido Freire y la renovación del cuento literario español: aspectos teóricos y estético-formales». *Revista Internacional de Estudios Vascos* 59, 2, 2014.

servirons de la définition proposée par Espido Freire elle-même:

¿Qué es un cuento maravilloso? No se limita a un relato de unos hechos. Es un ambiente, una situación, unos personajes. [...] la mayor parte de los sucesos en esos relatos destaca por su crueldad y su infortunio; en algunos de ellos el final no es feliz, y muchas veces el héroe, o la heroína, no escapa con vida (*Primer amor* 17-18).

Tout au long de cette section et dans celles d'après nous allons développer quelques concepts cités ci-dessus: l'ambiance, les personnages, la cruauté et la mort. Dans cette section nous commencerons par l'«ambiance», ce qui nous mènera inéluctablement vers les concepts suivants, que nous aborderons dans les deux sections ultérieures.

Nous pourrions définir l'ambiance comme l'association établie entre un temps, un espace et des personnages à travers la perspective du narrateur. Anderson Imbert indique que l'ambiance est liée à la localisation d'un espace et d'un temps précis (87). La création d'ambiances est l'une des réussites chez Espido Freire (García Galiano 456), construite pourtant à partir de l'atemporalité et la localisation inexacte, ce qui témoigne de l'influence du conte de fées car le caractère «irracional, sentimental, sobrenatural, mágico» (18) détermine son ambiance. Elle n'appartient jamais au contexte contemporain, immédiat: «Describen hechos que tuvieron lugar cuando otras normas regían la realidad. Siempre *hace mucho tiempo*. Se abren y cierran con fórmulas mágicas» (19).

Peu importe le temps ou l'espace car, au fond, l'histoire n'est que le support pour atteindre l'universel. Il s'agit d'une allégorie en deux niveaux narratifs, le concret et le conceptuel, ce qui joue un rôle essentiel aussi bien dans la création des ambiances que dans la création des personnages, tel que nous allons l'expliquer ultérieurement. Il n'existe aucune référence spatio-temporelle dans les contes de *Juegos míos* sauf dans «El monstruo de madera» qui fait allusion à un lieu imaginaire, Tiselder, et la Tchécoslovaquie. Néanmoins, le choix d'un pays lointain sans donner aucune importance à son contexte ainsi que le style fantastique du conte nous montre l'intention de l'auteur de nous transporter vers un espace perdu du lecteur dont le pays n'a aucune importance. Nous retrouvons la même situation dans *El trabajo os hará libres* où les seuls contes qui se déroulent dans des endroits précis sont «Ceud mile failte» et «Negocio». Le premier nous situe dans une île écossaise proche de Lochboisdale, dans les Hébrides extérieures, la ville principale de l'île South Uist dont la population est inférieure à 2000 habitants. Le monde

gaélique est très présent à travers le titre («bienvenue» en français) mais toutes ces brèves allusions au réel se construisent dans le but de créer une sensation d'éloignement, de territoire perdu, où la protagoniste est incapable de trouver des points de repères. L'allusion à Venise dans «Negocio» ne vise pas non plus le réalisme mais plutôt l'éphémère des choses, des espaces, du temps qui est *per se* évanescence, comme un reflet dans l'eau. Cette idée est confirmée par la citation employée par l'auteur au début du conte tirée des *Pensées pour moi-même* de Marc Aurèle.

En esta corriente siempre en movimiento y dentro de la cual no hay punto alguno de referencia, ¿qué les sucede a las cosas fugaces a las cuales en tan alto aprecio tiene el hombre? Quien eso haga obra como si decidiera enamorarse de un gorrión que pasa volando sobre él para perderse de vista en un segundo (17).

Cette idée est reprise par l'image évanescence de la femme dont le protagoniste tombe amoureux. Par conséquent, si la vie est un devenir constant, de la même manière qu'il est inutile de tomber amoureux de l'éphémère il l'est aussi d'employer des références à l'immédiat. La seule chose que nous pouvons viser est, tout comme Espido Freire, à aborder les catégories de l'humain, qui chez Espido Freire s'approchent de la perversion, du mal. L'originalité et la maîtrise de l'auteur par rapport à l'espace de la narration est le résultat de sa localisation impossible dans l'espace, de sa négation, car le vrai espace où se déroulent ses contes et ses romans est notre esprit. Oilea (*Donde siempre es octubre*), Desrein, Duino (*Melotocones helados*) ou Gyomanendrod ne sont pas de vraies villes mais un «effet de réel»³, des réceptacles de pensées, de l'intangible, de l'abstrait.

Le conte de fées, tel qu'on l'a vu, rend possible toutes nos fantaisies du fait de supprimer le temps et l'espace. Et voilà l'un des aspects les plus attirants pour les écrivains actuels: l'irruption du magique dans la réalité au point d'effacer les frontières entre la fiction et la réalité, ce qui est essentiel chez Espido Freire. Carolina Fernández Rodríguez affirme que «la fusión de realidad y fantasía parece estar siendo vista por muchos como una vía muy propicia para acercarse a la

³ Ángel García Galiano a remarqué par rapport à la création de l'espace chez Espido Freire que «la clave del milagro está [...] en que en todas sus novelas y relatos el espacio no sólo contribuye, y de modo decisivo, a la creación del efecto de realidad [...] sino que en Espido Freire, constituye el factor por antonomasia de la coherencia y la cohesión textual» (460). L'«effet de réel» dont parle Roland Barthes fait allusion aux descriptions apparemment superflues dans le «tissu narratif» (84) mais qui, outre la fonction esthétique, prétendent créer l'«illusion référentielle» (88), c'est-à-dire, l'impression d'un espace réel bien qu'imaginaire. Ceci est évident dans *Donde siempre es octubre* où plus de soixante-dix personnages se rassemblent dans un espace fictif mais hermétique, Oilea, une ville circulaire.

verdad poliédrica del posmodernismo» (211), ce qui est en rapport avec la nature fragmentaire de la vie et du conte. A son tour, Andrés Ibáñez a déclaré à propos d’Espido Freire qu'elle «pretende deshacer [...] las fronteras que existen entre literatura "infantil" y la “adulta”, entre la literatura fantástica y “realista”, entre la literatura “experimental” y la de entretenimiento [...]»⁴ (13).

Un autre aspect important qui contribue à la création d'une atmosphère parfaitement déterminée est la valeur du symbole, et spécialement des numéros. Propp souligne la constante répétition du phénomène du triplement dans le conte merveilleux ainsi que l'importance du numéro 7, avec des schémas de sept personnages (116) ce qui est lié, d'après Propp, à la religion et aux croyances ancestrales⁵. Le numéro trois représente la Trinité. Le sept est plus ambigu. Il représente la perfection. En sept jours Dieu créa les ciels et la terre et le septième jour est consacré au repos, en mémoire de l'œuvre créatrice. Mais sept sont les démons expulsés de Marie-Madeleine, sept sont les derniers fléaux et sept les trompettes de l'Apocalypse. Chez Espido Freire le numéro trois joue un rôle très important, lié au conte de fées: «En los cuentos, siempre había tres pruebas, tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres adivinanzas, tres historias» (*Melocotones helados* 221).

Sept sont les notes de la gamme, du *diabolus in musica* où le diable se glisse à travers la dissonance de la septième note. Sept sont les contes qui composent *El tiempo huye. Cuentos malvados* est organisé d'après un plan symbolico-numérique. Il possède sept sections avec treize contes dans chacune, à l'exception de la troisième et de la quatrième section, qui ont dix-sept contes. Le treize est associé traditionnellement au mauvais augure. Espido Freire souhaitait publier treize contes dans *El trabajo os hará libre* mais finalement, pour des raisons éditoriales, elle dut ajouter un autre conte.

Outre l'influence des aspects généraux du conte traditionnel, chez Espido Freire nous retrouvons de nombreuses réinterprétations directes des contes merveilleux. «La Petite Sirène», «La Belle au bois dormant», «Le stoïque Soldat de plomb», «La Princesse au petit pois» ou «La souris prétentieuse» parcourent son œuvre d'une façon explicite ou implicite. Le traitement des personnages, notamment les féminins, et l'omniprésence de la cruauté et la mort renvoient à sa définition du conte merveilleux, où tous les éléments signale la perversion. Il est donc nécessaire d'analyser les personnages (féminins) et, ensuite, la perversion.

⁴ Voir son roman juvénile *La última batalla de Vincavec el bandido* (2001).

⁵ Propp affirme: «Es bastante posible que exista un vínculo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión por un lado y entre la religión y los cuentos por otro. Una cultura muere, una religión muere y su contenido se transforma en cuento» (123).

2. Les personnages féminins et le conte merveilleux

Le grand théoricien du conte merveilleux, Vladimir Propp, signale à propos des personnages que «en el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente. [...] encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. [...] el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes» (32), c'est-à-dire, l'essentiel ne sont pas les personnages mais les catégories supérieures auxquelles ils sont subordonnés à travers leur fonction, ce qui représente «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (33). Ces fonctions sont répétées constamment, notamment celle de l'«éloignement» du héros de son point de départ (38), l'«interdiction» (38) et sa «transgression» (39), «la tromperie» (39) et le «méfait» exécuté par le méchant (41-46) suivi d'un «principe d'action contraire» qui permet au héros d'être secouru» (49). Ensuite, le héros doit passer une épreuve (49) qui lui permet d'obtenir un «objet magique» (53) et après un «combat» contre le méchant (61) et d'autres péripéties, il se produit la «découverte» de la vraie identité du méchant (71) et son châtement (72). Finalement, le héros obtient sa récompense: le «mariage» avec une jeune et belle princesse (72) qui souvent est à son tour le personnage sauvé par le héros.

En conséquence, les personnages féminins ont la fonction d'être les victimes des méfaits et, après être sauvées, elles deviennent la récompense du héros. Et chez Espido Freire? La plupart de ses personnages sont soumis à une oppression qui les tourmente. Les femmes sont conscientes de leur faiblesse dans un réseau de relations et institutions oppressives: la famille, l'Eglise, l'Ecole et l'Etat (Bourdieu 55). Elles sont touchées par la domination masculine, que ce soit explicite ou implicite⁶. Bárbara, la protagoniste de «Sinfonía» (*Juegos míos*), le dit ainsi: «Somos las mujeres las más infelices, ¿sabes?, criaturas al acecho de sus héroes, hilos tendidos entre la familia» (136). La femme est donc soumise à la pression sociale et familiale à la recherche d'un héros qui la protège face aux «méchants» et lui donne une identité qu'elle croit ne pas avoir: «Lo más que pedí al mundo era un hombre que no me hiriera ni me fuera infiel. Que me aportara sentido, que me diera un nombre» (149) dit la protagoniste de *Diabulus in musica*, mais elle n'y

⁶ Voir notre article «Hacia los orígenes del mal. Violencia simbólica y personajes femeninos en la narrativa de Espido Freire». *Los múltiples rostros de la violencia en la literatura, el teatro y los medios hispánicos* (Edad Media-Siglo XXI). Lublin: Université de Lublin, à paraître en 2015.

réussit pas. Elle n'obtient pas de nom. Aussi bien Mikel, son premier «héros» que le deuxième, Christopher Random, ne sont pas capables de la protéger car ils ne sont pas capables de se protéger non plus eux-mêmes: Mikel se suicide et Christopher se borne à imiter la vie des autres. Son amie Clara le prévient: «un hombre no te librará de la angustia; en el peor de los casos, ni siquiera de la soledad» (109). Cependant elle succombe à la force du héros devenu son bourreau. Comme la Petite Sirène, dont on fait allusion, elle donne sa voix en échange de la paix. Elle ne retrouve pas non plus la rédemption chez l'homme.

L'un des contes le plus dramatique pour la femme est justement «La Petite Sirène» de Andersen, très cher à Espido Freire, à partir duquel elle commença la rédaction de *Primer amor*. La Petite Sirène est l'une des filles du Roi de la mer. Lors de sa quinzième année, on lui permet de faire surface et de découvrir l'univers terrestre. Elle retrouve alors un prince, victime d'un naufrage, et elle le sauve et tombe amoureuse de lui au point de vouloir quitter son royaume. Grâce à un breuvage, elle obtient deux jambes mais elle perd sa merveilleuse voix. En plus, si elle n'arrive pas à se marier avec le prince, son cœur se brisera le lendemain et elle se transformera en écume de mer. La Petite Sirène marche vers le prince, mais à chaque pas il lui semble marcher sur des couteaux aiguisés traversant son corps. Le prince admire la beauté de la Petite Sirène et danse avec elle, mais malheureusement il rencontre une autre princesse, et il l'épouse. La Petite Sirène est désespérée. Elle a perdu son amour et elle sait qu'elle mourra. Néanmoins, ses sœurs lui offrent un poignard: si elle tue le couple elle pourra récupérer sa forme de sirène et rentrer dans son royaume. Mais la Petite Sirène n'en a pas le courage et elle meurt. En revanche, elle obtient une âme immortelle.

La protagoniste perd tout, même sa capacité d'expression, rien que pour suivre l'homme dont elle tombe amoureuse après une rencontre fugitive. Ici c'est elle qui libère le prince, mais il la repousse. Elle a l'opportunité de s'en venger mais elle s'y refuse. Son inaction représente sa condamnation. Elle ne se révolte pas contre son oppresseur. Sa fin est tragique, même si elle obtient une âme éternelle... La Petite Sirène pourrait être aujourd'hui n'importe quelle autre adolescente protégée de l'extérieur par ses parents mais qui, le temps venu, découvre le monde, les faubourgs, les fêtes, les garçons... et elle tombe amoureuse du premier garçon qu'elle rencontre. Malheureusement il est un crâneur et la jeune fille responsable quitte sa famille et ses amis adoptant l'univers de son amant. Ils s'amuse bien mais, peu après, il s'ennuie. Mais elle n'a plus rien à elle, et n'a plus la force de rentrer chez elle et aime toujours le crâneur qui l'a quittée. Son cœur est définitivement brisé.

La Belle au bois dormant est un autre exemple de la victime romantique qui attend l'action miraculeuse du héros, du prince qui la réveille. Mais cette attente est inutile chez Espido Freire:

Bella Durmiente continúa su espera. Sueña: en los cien años durante los cuales ha dormido, no ha dejado de soñar un solo instante con el momento en el que el príncipe la despertará con un beso, pero los cien años se han cumplido, y nada presagia que el día de hoy será distinto al de mañana («Sin hada» en *El trabajo os hará libres* 61).

Il s'agit peut-être d'une métaphore – comme celle de Leopoldo María Panero – de l'illusion inutile des femmes qui attendent le secours des hommes, ce qui a été dénoncé par d'autres femmes de lettres⁷. Nous retrouvons aussi la Belle au bois dormant dans le conte “Herencia” du même livre, où une femme attend entre lampes et miroirs l'arrivée de son amant, mais il n'arrive pas, et elle se réveille tout à coup et découvre qu'elle a quatre-vingts six ans. La fragilité des personnages féminins est en rapport avec celle des contes de fées. Pourtant, chez Espido Freire la grenouille ne devient pas un prince charmant. Il n'existe pas de héros.

En conséquence, la réinterprétation du conte merveilleux par Espido Freire propose une réflexion –parfois une rébellion– contre les impositions sentimentales que le conte donne à la femme, notamment son rôle passif et soumis:

Si Cenicienta se reduce al color azul, Bella a la princesita amarilla y la Durmiente al rosa, si se sigue haciendo hincapié en el príncipe azul y se centra en el cuento de una historia de amor, a las niñas no sólo se les priva de armas para superar la frustración: se les inculca otra idea falsa, la del amor garantizado, ideal, vitalicio (*Los malos del cuento* 18).

Elle plaide pour la disparition du «concepto de *caza y conquista* en el plano amoroso, los términos en los que se da por supuesto que una voluntad ha de ceder ante otra más fuerte, que una personalidad ha de ser doblegada, que es preciso vencer una batalla para conseguir el amor

⁷ Parmi beaucoup d'autres écrivaines, Ana María Matute ou Carmen Martín Gaité en Espagne et en France, bien entendu, Simone de Beauvoir, ont remarqué la passivité et les obligations pénibles des personnages féminins dans les contes de fées: «Elle apprend que pour être heureuse il faut être aimée; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au bois dormant, Peau d'Âne, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit [...] et le plus souvent il ne leur est demandé d'autre vertu que la beauté. [...] Souvent les jeunes beautés promises à un glorieux avenir commencent par apparaître dans un rôle de victime. [...] c'est en tombant au fond de l'abjection que la femme s'assure les plus délicieux triomphes; qu'il s'agisse de Dieu ou d'un homme, la fillette apprend qu'en consentant aux plus profondes démissions elle deviendra toute-puissant» (Beauvoir 43-44).

del otro» (*Primer amor* 188). Le mariage est la culmination de ce processus de «caza y conquist» où la femme (le sujet passif) devient la récompense du héros (le sujet actif) sans lui demander son avis. La famille trame depuis l'adolescence les réseaux des liens matrimoniaux qui permettent d'unir les familles et les pouvoirs, que l'on voit dans *Soria Moria* ou *La flor del norte*⁸. Cette perspective de l'auteur justifie le besoin de réaliser une relecture des contes :

Quién sabe si no hemos de crear nuevos cuentos, historias en las que los finales felices sean distintos: quizás la Bella Durmiente fuera feliz en su letargo, sin pesadillas ni responsabilidades; quizás al príncipe le hizo maldita la gracia de abandonar sus torneos y su caza de altanería para besar a una niña a la que no conocía. Tal vez hubiera sido mejor para ellos dejar las cosas como estaban (188).

Il est évident que les contes de fées ne représentent pas un modèle de conduite parfaite. L'image idyllique transmise par les films édulcorés pour enfants est tout à fait fautive.

Il faut remarquer que tous les contes que nous avons cités jusqu'à présent possèdent des personnages qui «reciben nombres genéricos o descriptivos (Bella, Cenicienta, Blancanieves, Roja-flor). En los cuentos de hadas prima la acción sobre los personajes [...]» (18) ce qui est lié à la théorie de Propp autour du conte merveilleux. Les personnages sont le lien employé pour établir des principes moraux universels: l'amitié, l'amour, l'effort... Espido Freire parfois n'individualise pas non plus les personnages de ses contes. Souvent, ils n'ont même pas de nom ou ils sont étrangers voire inventés car ce qui importe ne sont pas les personnages mais ce qu'ils représentent. Il s'agit de l'anecdote face à la catégorie, ce qui nous conduit jusqu'à l'universalité de Borges:

[...] para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos [...] ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica. Ésta es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos. Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo de novelístico. Los individuos que los novelistas proponen

⁸ Bourdieu parle de «l'économie des biens symboliques» où il existe une dissymétrie «*du sujet et de l'objet, de l'agent et de l'instrument*, qui s'instaure entre l'homme et la femme sur le terrain des échanges symboliques, des rapports de production et de reproduction du capital symbolique, dont le dispositif central est le marché matrimonial, et qui sont au fondement de tout l'ordre social: les femmes ne peuvent y apparaître qu'en tant qu'objets ou, mieux, en tant que symboles dont le sens est constitué en dehors d'elles et dont la fonction est de contribuer à la perpétuation ou à l'augmentation du capital symbolique détenu par les hommes» (65).

aspiran a genéricos [...] en las novelas hay algo de alegórico (216).

En conséquence, le conte merveilleux devrait être analysé en tant qu'allégorie des personnages-symboles, tout comme chez Espido Freire. Le conte, par rapport au roman, permet plus d'abstraction, ce qui explique l'intérêt d'Espido Freire envers ce genre littéraire⁹.

Finalement, il faut étudier un autre aspect signalé par Propp dans les différentes fonctions attribuées au conte: la présence des personnages opposés inéluctablement. Espido Freire confirme ce manichéisme: «los caracteres son planos: buenos o malos, sin evolución psicológica» (*Primer amor* 18). Les marâtres, les sorcières, les ogres et les loups attaquent farouchement les jeunes filles innocentes. La fonction du «châtiment» dans le conte permet de restituer l'ordre mis en question par les méchants. Pourtant, nous savons tous que la réalité n'est pas aussi simple. Dans notre monde il se peut que les méchants soient toujours méchants et ne soient pas punis. Concernant les bons il faut dire qu'ils ne sont pas non plus tellement bons. Certains «bons» deviendront méchants si on fait suffisamment pression sur eux. Chez Espido Freire nous retrouvons des personnages féminins victimes-bourreaux mais aussi des «femmes fatales» qui ne le sont pas. Il existe aussi des femmes fragiles, héritières des contes de fées qui attendent le prince charmant mais qui n'arrive pas. Et, enfin, les sorcières, les marâtres et les êtres impitoyables qui représentent les femmes perverses. Tout comme dans le conte de fées, les méchantes se déguisent et trompent leurs victimes. Néanmoins, Propp indique qu'à la fin le héros découvre l'identité du méchant, du dragon hideux qui crache du feu. Bárbara («Sinfonía») ou Loredana (*Donde siempre es octubre*) sont délicates, fragiles. Quand les victimes découvrent leur nature perverse il est trop tard. Le monstre, comme la beauté, vient de l'intérieur¹⁰.

Cet état des choses nous empêche d'en tirer des leçons de morale. La perversion parfois

⁹ Sur la théorie du conte d'après Espido Freire voir <http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY> “El cuento” (Conférence de Espido Freire à l'Université Complutense de Madrid le 22 janvier 2009) [08.01.2015].

¹⁰ Nous avons déjà remarqué l'importance que les contes de fées donnent à la beauté. Celle-ci vient de l'intérieur, oui, mais on exige aussi aux personnages féminins de la beauté extérieure (Beauvoir 44). L'essai *Cuando comer es un infierno* étudie les troubles de l'alimentation mais aussi les conventions esthétiques exigées aux femmes: «pienso en las mujeres de siglos pasados que ingerían vinagre para cultivar su palidez y sus ojeras, en las que se daban fricciones con mercurio, o las que se depilaban la mitad de la frente para alargar de manera interesante sus facciones y mostrar la curva delicada del cráneo. Pienso en las deformidades y dolores que causaban los corsés, en la falta de oxígeno y en la pesadez de arrastrar un miriñaque. Pienso en los pies vendados de las mujeres chinas, en los collares que alargan y descoyuntan el cuello y en los tatuajes rituales de algunas tribus africanas. Pienso en las grandes bellezas de la historia, y en cómo siempre existía algo que las convertía en mujeres peculiares, fuera su inteligencia, su ambición o su destino trágico. Pienso en las barbaridades cometidas en nombre de la belleza, de la virginidad o el papel de la mujer» (13).

gagne. Ses contes sont un miroir sur la nature humaine où le lecteur peut parfois se voir reflété lui-même (sa bonté, sa mesquinerie, son orgueil, sa haine, son désir, sa soif de vengeance...). C'est à lui d'en tirer les conclusions.

C'est justement sur le mal que nous allons attirer notre attention ensuite.

3. Le conte merveilleux comme catalyseur de la perversion.

Nous avons déjà abordé l'ambiance et les personnages dans le conte merveilleux d'après la définition d'Espido Freire. Il nous reste à étudier la «cruauté» et l'«infortune», c'est-à-dire, le mal glissant dans les contes. Les fins parfois, d'après Espido Freire, sont tristes.

Les superproductions américaines et les recueils actuels de contes souvent censurent la tragédie vécue par les personnages. «La Petite Sirène» épouse son prince et les enfants sont trompés. Il faut apprendre que les rêves ne sont pas toujours atteints mais des couteaux traversent notre corps:

La labor de los mitos y de los cuentos de hadas era, precisamente, la de reflejar el mayor número posible de situaciones reales en las que los niños y mayores pudieran encontrarse, e insuflarles ánimo, valor y soluciones para enfrentarse a ellas. Con la progresiva dulcificación de los cuentos, muchos de esos mensajes se han perdido (*Los malos del cuento* 14).

Les contes sont une sorte de vaccin qui nous injecte une petite dose de poison, ce qui nous permet de créer des défenses contre le vrai ennemi. C'est le but de l'essai *Los malos del cuento*.

Chez Espido Freire il y a deux façons d'employer la perversion¹¹ par rapport aux contes de fées: l'une est directe et reprend le conte merveilleux mais d'après un point de vue pervers; l'autre invente une nouvelle histoire où le conte de fées y apparaît en tant qu'hypotexte.

Dans la première catégorie il faut remarquer la section «Los cuentos» dans *Cuentos malvados*. Ici la Petite Sirène est enfin vengée:

¹¹ On retrouve quatre acceptions du mot « perversion »: “*action de faire changer en mal, de corrompre*”, “*action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité; résultat de cette action*”, “*déviations des instincts conduisant à des comportements immoraux et antisociaux*” et “*comportement sexuel qui s'écarte de la normalité. Sa désadaptation*” (Trésor de la langue française). Celle qui nous intéresse est la troisième, de caractère psychopathologique ainsi que la première et la deuxième qui gardent la signification étymologique du mot latin “*pervertere*”, c'est-à-dire, “renverser, retourner, faire passer par un chemin de traverse, détourner et, par extension, avoir l'emprise sur une partie de l'autre” (Aïn 8).

Medio ahogado, vio cómo una sirena nadaba hacia él, y tendió sus manos hacia ella. La sirena no se acercó más. Con su hermoso rostro sereno contempló cómo el príncipe se hundía lentamente. Cuando dejó de respirar, ella se aburrió, y abandonó el lugar, envuelta en un remolino de agua (99).

Parfois, lorsque la fin du conte merveilleux est heureuse, Espido Freire décide de condamner les princesses à une vie misérable:

El día había sido caluroso, y ella tenía los pies hinchados. Llorosa e impotente, vio cómo el príncipe dejaba la casa y se desposaba con una criada llena de mugre. Demasiado tarde recordó el otro zapatito que aún guardaba, y del cual no volvió a hablar jamás (103).

Il s'agit de «Cendrillon» même si la fin est tout à fait différente. Espido Freire essaye d'explorer les différentes possibilités pressenties dans le conte et dans la vie quotidienne car

a mí no me interesa analizar las acciones. Me interesa ver dónde está el origen de esas acciones y, en muchas de las que me rodean a mí o a otra gente, adivino un propósito oscuro, que luego no se cumple –discusiones que no se llevan a cabo, malos pensamientos que se sofocan– pero la lucha entre ese bien y ese mal, muchas veces tiene un elemento de contención frágil que es lo social (entretien par María de Miguel).

La cruauté est liée à l'infortune tel que l'on voit dans cet autre conte.

Durante trece años durmió en la misma cama, y despertó dolorida y molesta cada mañana, pero la reina parecía tan estricta que no se atrevió a quejarse. Cuando murió, la vieja reina escamoteó el guisante, y promulgó ostentosamente que aquella mujer no era una princesa (100).

Nous sommes face au conte «La princesse au petit pois». Suite à un naufrage, une jeune princesse survivante demande de l'aide dans la cour d'un beau prince en âge de se marier. Sa mère, la Reine, est à la recherche de candidates, et les soumet à plusieurs épreuves. Elle les oblige à dormir sur des dizaines de matelas sous lesquels elle met un petit pois. Si elle est une vraie princesse, elle devra le découvrir. La reine demande à la princesse le lendemain matin si elle a bien dormi, et elle avoue qu'elle a passé une nuit affreuse et qu'elle est couverte

d'hématomes. La reine sait à ce moment que c'est elle qui doit épouser son fils. Mais, que ce serait-il passé si la reine n'avait pas posé cette question? Et si la princesse était tellement polie qu'elle mentait en disant qu'en effet elle avait bien dormi? Treize ans de souffrance pour rien. Rien.

La «contención frágil de lo social» est mise à découvert par ses contes. Malgré l'apparence irréaliste de ses ouvrages ils sont un miroir des sentiments les plus profonds de l'Homme. D'ailleurs, ici la reine accomplit l'action de «méchante», de belle-mère perverse qui essaye de détruire la vie de la princesse, tout comme dans «La belle au bois dormant»¹². Ce même rôle est représenté par la belle-mère dans «Cendrillon» ou «Blancheneige» car les personnages sont, tel que l'indique Propp, interchangeables. Les méchants ne sont pas toujours dans la rue mais chez nous.

En muchos de los cuentos de hadas más queridos por las niñas, la heroína no ha de enfrentarse a un lobo o a un monstruo. El enemigo se encuentra dentro de su propia familia, y es otra mujer, una adversaria formidable que la odia o la envidia, y que hará todo lo posible por acabar con la felicidad de la jovencita (*Los malos del cuento* 73).

Le conte merveilleux comme hypotexte apparaît dans beaucoup d'autres récits d'Espido Freire. Nous avons déjà parlé de «Herencia», où est sous-jacente le conte «La belle au bois dormant». Dans «Soldaditos» l'auteur nous raconte l'histoire de plusieurs amours impossibles. L'adolescente Gracia est amoureuse de Martín, un dentiste qui cache son homosexualité et des sentiments pervers. Son assistant, Daniel, est amoureux de Gracia. Le jeune Fran, le frère de Gracia, garde en secret son amour pur et impossible envers Daniel. Finalement, Martín abuse sexuellement de Daniel. Nous sommes face à un réseau d'amours tragiquement tissés où l'auteur met l'accent sur l'amour homosexuel de Fran, dont leur seul lien est, malheureusement pour lui, leur passion pour les soldats de plomb. «Le stoïque Soldat de plomb» de Hans Christian Andersen est l'hypotexte ici. Tout comme Fran, le stoïque soldat de plomb est différent des autres, parce qu'il n'a qu'une jambe. Il tombe amoureux d'une autre figurine, une danseuse, mais

¹² On retrouve quatre acceptions du mot «perversion»: “*action de faire changer en mal, de corrompre*”, “*action de détourner quelque chose de sa vraie nature, de la normalité; résultat de cette action*”, “*déviations des instincts conduisant à des comportements immoraux et antisociaux*” et “*comportement sexuel qui s'écarte de la normalité. Sa désadaptation*” (Trésor de la langue française). Celle qui nous intéresse est la troisième, de caractère psychopathologique ainsi que la première et la deuxième qui gardent la signification étymologique du mot latin “*pervertere*”, c'est-à-dire, “renverser, retourner, faire passer par un chemin de traverse, détourner et, par extension, avoir l'emprise sur une partie de l'autre” (Aïn 8).

en raison de plusieurs péripéties il ne peut pas avouer son amour. Il finit dans un poêle, mais la danseuse tombe aussi par accident et ils restent ensemble, fondus, à jamais. La fin, et en réalité toute l'histoire, est tragique. Comme «La Petite Sirène» l'espoir se glisse tout de même car le soldat de plomb meurt mais il le fait au moins aux côtés de sa bien-aimée. Pourtant, chez Espido Freire il n'y a pas de consolation. Il y a des amours qui resteront toujours impossibles. La cruauté et l'infortune se donnent rendez-vous ici.

La cruauté, le mal, la perversion, sont les aspects les plus importants dans la réinterprétation des contes chez Espido Freire. Et ce n'est pas par hasard. Propp affirme que, parmi les trente et une fonctions qui composent le conte merveilleux, la seule indispensable est le «méfait» (118). Le mal. La perversion. Il n'y a pas de conte sans les méchants, sans la cruauté, sans l'infortune.

Néanmoins, on l'a dit, les personnages d'Espido Freire ne sont pas manichéens. Leur apparence douce ou méchante peut être fausse. Mais la méchanceté, comme les contes merveilleux, est nécessaire¹. C'est la loi du contraste. Le bien n'existe pas sans le mal. Espido Freire ne souhaite pas résoudre les conflits. Elle veut les créer.

Parce que ce qui donne un sens à la vie n'est pas la victoire, mais la lutte.

4. Conclusions.

Le conte de fées chez Espido Freire est une source littéraire essentielle qui marque la construction des atmosphères atemporelles dans un espace imaginaire. La symbolique, le numéro, participe de ce rituel quasi magique. Les personnages, comme dans l'allégorie, font partie d'un univers supérieur qui part de l'anecdote et vise l'abstrait. Pourtant, Espido Freire met en question et dénonce le modèle féminin des contes de fées qui impose aux personnages féminins la seule fonction de victime-récompense. Son œuvre va au-delà du manichéisme des contes de fées et s'abstient de proposer de morale. Elle assume la cruauté et la perversion –réfléchie ou faite– comme un élément appartenant à la nature des êtres humains, qui sont, dans le sens kantien, radicalement mauvais.

BIBIOGRAPHIE

Sources primaires:

- FREIRE, Espido. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 1998.
- _____. *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- _____. *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta, 1999.
- _____. *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- _____. *Cuentos malvados*. 2001. Madrid: Suma de Letras, 2003.
- _____. *La última batalla de Vincavec el bandido*. 2001. Madrid: SM, 2008.
- _____. *Diabulus in musica*. Barcelona: Planeta, 2001.
- _____. *Cuando comer es un infierno*. 2002. Suma de Letras, 2003.
- _____. *Juegos míos*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- _____. *Soria Moria*. Sevilla: Algaida, 2007.
- _____. *El trabajo os hará libres*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.
- _____. *La flor del norte*. Barcelona: Planeta. 2012
- _____. *Los malos del cuento*. Barcelona: Ariel, 2013.

Sources secondaires:

- AÏN, Joyce (coord.). *Perversions, aux frontières du trauma*. Ramonville Saint-Agne: 2006.
- ANDERSEN, Hans Christian. *El soldadito de plomo y otros relatos*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. 1979. Barcelona: Ariel, 1992.
- BARTHES, Roland. "L'effet de réel". *Communications*. 11 (1968): 84-89.
- BEAUVOIR, Simone. *L'expérience vécue*. 1949. París: Gallimard, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. 1998. París: Seuil, 2002.

FERNDÁNDEZ RODRÍGUEZ, Cristina. “El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: *Red Shoes* (1998) y *La reina de las nieves* (1994)”. *El cuento en la década de los noventa*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajos. Madrid: Visor Libros, 2001. 207-217.

GARCÍA GALIANO, Ángel. “La nueva narrativa bilbaína ante el tercer milenio: Espido Freire”. *Bilbao. El espacio lingüístico. Simposio 700 Aniversario*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002. 455-463.

IBÁÑEZ, Andrés. “Voces en el espejo”. *ABC*. 13/03/1999. ABC Cultural: 13.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. 1928. Madrid: Fundamentos, 1987.

RODRÍGUEZ, Samuel. “Espido Freire y la renovación del cuento literario español. Aspectos teóricos y estético-formales”. *Revista Internacional de Estudios Vascos* 59, 2, 2014.

ZAPATA RUIZ, Teresa. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

Sites web:

<http://www.youtube.com/watch?v=eZ9vfMIQwxY> “El cuento”. Conferencia a cargo de Espido Freire en la Universidad Complutense de Madrid dentro del ciclo *Escritores en la biblioteca*, organizado por el Foro Complutense de la Fundación General de la Universidad Complutense de Madrid. 22 de enero de 2009. Presentado por Manuel Ruiz de Elvira y Ángel García Galiano [08.01.2015].

http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/espidoweb/entr_juegosmios.htm

“Entrevista a Espido Freire” por Marina de Miguel en 2004 [08.01.2015].