



HAL
open science

Les contes merveilleux dans la prose de Marta Sanz : un ADN poétiquement modifié

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Les contes merveilleux dans la prose de Marta Sanz : un ADN poétiquement modifié. NARRAPLUS. Narrativa Española Contemporánea, 2020, Marta SANZ, 4, pp.116-162. hal-02539091

HAL Id: hal-02539091

<https://hal.science/hal-02539091>

Submitted on 9 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les contes merveilleux dans la prose de Marta Sanz : un ADN poétiquement modifié

PASCALE PEYRAGA

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Résumé : Cet article analyse, dans une perspective sociocritique, la place et la fonction que Marta Sanz accorde à la réécriture de contes de fées, qui culmine dans la transfiguration de *Blancanieves* publiée en 2014. S'immisçant déjà dans *El frío* (1995), *Susana y los viejos* (2006) ou dans ses romans policiers – *Black, black, black* (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012) –, les contes sous-tendent son écriture et se constituent en véritable substrat de son imaginaire tout en véhiculant une portée idéologique indéniable.

Loin de se restreindre à la dimension ludique et éducative propre à une littérature de jeunesse, ces contes, renouant avec la veine des contes populaires, visibilisent les mécanismes de pouvoir et d'oppression régissant nos sociétés contemporaines (*El frío*, *Susana y los viejos*, *Blancanieves*). Ils développent ainsi une fonction compensatrice en réinjectant de la violence et de la perversité dans des représentations du réel trop souvent aseptisées (*Black, Black, Black*, *Un detective no se casa jamás*), de façon à proposer une alternative littéraire aux modèles culturels dominants.

Toutefois, construire un discours dissident n'équivaut pas tant à modifier le contenu même des contes pour transformer les imaginaires collectifs qu'à dévoiler les mécanismes par lesquels la forme hypercodifiée du conte se fait l'expression d'une idéologie dominante et d'un ordre patriarcal fossilisé.

Le réencodage des contes, les changements de perspective et les inversions de rôles révèlent leur dimension mystificatrice, dévoilent leur pouvoir de manipulation et conduisent avant tout le lecteur sur la voie de l'émancipation critique.

Mots-clés : Marta Sanz, genres littéraires, idéologie invisible, contes, réécriture, perversion

Resumen: Este artículo analiza, en una perspectiva sociocrítica, el lugar y la función que ocupa en la narrativa de Marta Sanz la reescritura de los cuentos de hadas, la cual culmina con la transfiguración de *Blancanieves* publicada en 2014. Jalonando novelas suyas como *El frío* (1995), *Susana y los viejos* (2006) o las novelas policíacas *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), los cuentos maravillosos se imponen como un verdadero sustrato de alcance ideológico irrefutable.

Lejos de limitarse a una dimensión lúdica o educativa propia de la literatura juvenil, dichos cuentos reanudan con la línea originaria de los cuentos populares, y su dimensión metafórica y simbólica visibiliza los mecanismos de poder y opresión que rigen las sociedades contemporáneas (*El frío*, *Susana y los viejos*, *Blancanieves*). Cumplen asimismo una función compensadora, al volver a introducir unas dosis de violencia y perversidad en unas representaciones de lo real asepticadas en exceso (*Black, Black, Black*, *Un detective no se casa jamás*), para proponer una alternativa literaria a los modelos culturales dominantes.

Sin embargo, construir un discurso disidente no implica tanto modificar el propio contenido de los cuentos para transformar los imaginarios colectivos como desvelar los mecanismos con los cuales esta forma hipercodificada transmite una ideología dominante y un orden patriarcal fosilizado. La recodificación de los cuentos, los cambios de focalización y las inversiones de papeles revelan la dimensión mistificadora del cuento, desvelan su poder de manipulación y llevan sobre todo al lector por el camino de la emancipación crítica.

Palabras claves: Marta Sanz, géneros literarios, ideología invisible, cuentos, reescritura, perversion

Étudier la place et la fonction que Marta Sanz accorde aux contes de fées dans sa prose peut, de prime abord, apparaître comme secondaire, voire paradoxal chez une écrivaine qui n'a de cesse de proclamer son engagement littéraire¹, d'affirmer sa volonté de rendre compte de la réalité dans laquelle nous vivons, et d'opérer sur le réel depuis la littérature, utilisée comme un agent de transformation². En effet, si nous adoptons le point de vue de Jean-Marie Schaeffer lorsqu'il étudie, dans *Pourquoi la fiction*³, le rapport entre fiction et référence, l'envisageant dans un premier temps depuis les définitions sémantiques de la fiction, nous percevons avec lui les difficultés à déterminer la façon dont les dispositifs fictionnels se rapportent à la réalité, en particulier si nous prenons en considération la dénotation nulle de la fiction – liée au fait que les phrases du discours fictionnel ne renvoient pas à des référents réels. Aussi, nous pourrions être tentée d'écarter les contes de fées, placés à l'extrême des représentations fictionnelles sur une échelle de dé-réalisation, et de leur nier toute aptitude à se référer au monde, si nous n'élargissons pas la notion de référence pour activer, comme le suggère Nelson Goodman, d'autres types de relations référentielles faisant appel à des lectures métaphoriques et à des systèmes symboliques culturellement constitués⁴, permettant alors d'établir un ensemble de représentations mentales, un modèle fictif de l'univers factuel.

Et il est indéniable que l'univers narratif des contes sous-tend littéralement la prose de Marta Sanz, à un point tel que nous serions tentée d'employer l'expression d'« ADN féérique » à travers le filtre duquel l'écrivaine transmet sa vision du monde. Il conviendrait toutefois de dégager, au milieu d'un certain nombre d'invariants, des inflexions liées aux thématiques des contes cités et à leur réécriture, ainsi qu'à leur présence plus ou moins discrète dans les récits de Marta Sanz : allant de l'allusion ponctuelle (*El frío, Susana y los viejos, La lección de anatomía*) à la création de récits seconds (*Black, black, black, Un buen detective no se casa jamás*), en passant par l'affirmation d'une forme d'existence « autonome » au sein d'une collection de contes (*Blancanieves*), les cadres de production sont susceptibles d'engendrer des effets variables sur les lecteurs, les uns véhiculant prioritairement une connaissance du monde, quand les autres, mettant en spectacle les codes des contes ou leur élaboration, développent des dispositifs cognitifs liés à la littérature elle-même.

¹ Marta SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio: panorama de libros*, n° 175, 2015, p. 12-13.

² Marta Sanz affirme ainsi : « La literatura construye la realidad, al mismo tiempo la realidad vuelve a la literatura. En las novelas que yo escribo, lo real, lo cotidiano, lo inmediato son muy importantes, pero también lo son las películas, los libros y todos esos estímulos culturales que metabolizamos y que en algunos casos me han llevado al extremo de decir que la ficción es verdad ». Dulce María RAMOS, « Marta Sanz: "La literatura y la ficción son verdad" », *El Universal*, sect. Entretenimiento, 30 septembre 2018. URL : <http://www.eluniversal.com/entretenimiento/21927/marta-sanz-la-literatura-y-la-ficcion-son-verdad> [Consulté le 12 janvier 2020].

³ Jean-Marie SCHAEFFER, « La modélisation fictionnelle : fiction et référence », in *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999 (Poétique), p. 198-230.

⁴ Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, traduit et préfacé par Jacques MORIZOT, Paris, Hachette Littératures, 2005.

Ainsi serons-nous amenée à envisager de façon séparée le récit de *Blancanieves* (2014)⁵, le seul conte que Marta Sanz ait jamais narré en sa totalité, et dont la réécriture répond à la commande spéciale de Clemente Bernad, qui avait sollicité auprès de la romancière un texte destiné à rejoindre la collection « Te cuento », créée en 2014 par les éditions Alkibla. Ce conte se démarque alors, par ce caractère intégral, des transpositions parodiques, partielles et fragmentaires, qui émaillent la prose de Marta Sanz depuis son premier roman, *El frío*, publié en 1995⁶, et il se distingue également des simples allusions et des images puisées dans les topiques des contes, qui fleurissent parfois spontanément dans les propos oraux de l'écrivaine⁷. Mais il demeure que l'ensemble de ces manifestations dénotent, de manière comparable, l'intensité avec laquelle les contes populaires et la littérature enfantine ont déterminé l'imaginaire et les représentations mentales de Marta Sanz et continuent d'imprégner durablement l'esprit de l'adulte qu'elle est devenue.

Cette dernière remarque, qui se réfère à un positionnement originel de Marta Sanz comme simple auditrice, suggère la démarche par laquelle l'individu peut projeter sa propre connaissance de la réalité ou son champ de référence – dans le cas présent, un champ de référence littéraire –, sur le texte qu'il construit en tant qu'écrivain, ce qui nous place devant un phénomène d'ordre pragmatique. Cette expérience d'auditeur débouchant sur une modélisation psychique de la réalité et sur l'élaboration ultérieure d'une production textuelle, peut d'ailleurs être rapportée à l'article « La literatura y la ficción son verdad », dans lequel l'écrivaine évoque l'incidence des stimuli réels ou culturels sur sa propre production littéraire⁸.

De fait, la prise en compte de telles influences nous conduit à orienter notre réflexion, conjointement à la lecture métaphorique de la réalité par la fiction que nous évoquions à travers Goodman, vers la réception des textes fictionnels, vers la façon dont ils impactent la vie et l'esprit des lecteurs. Comme le propose Schaeffer dans ses analyses,

il ne faudrait pas non plus conclure de la discussion consacrée aux définitions sémantiques que la question des liens que la fiction entretient avec la réalité non fictionnelle soit sans intérêt. Mais dès lors que l'on admet que la distinction entre fiction et non-fiction est d'ordre pragmatique, il n'est plus guère pertinent de mettre le problème des relations entre les représentations fictionnelles et la fonction référentielle des signes [...] au centre de l'enquête. [...] La question primordiale n'est pas celle des relations que

⁵ Dans le cadre de cet article, nous conserverons le titre espagnol du conte de Marta Sanz, *Blancanieves*, pour le différencier du corpus traditionnel de Blanche-Neige avec lequel nous le mettons en regard.

⁶ Marta SANZ, *El frío* (1995), Madrid, Caballo de Troya, 2011.

⁷ Nous prendrons pour exemple l'échange entre Marta Sanz et Isaac Rosa lors la journée d'étude sur les réalismes, organisée par l'association de la NEC+ en avril 2019 au Collège d'Espagne, au cours duquel l'écrivaine avait illustré ses dires d'images et d'exemples tirés des contes de fées.

⁸ RAMOS, *op. cit.* (note 2).

la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère *dans* la réalité, c'est-à-dire dans nos vies⁹.

Enrichie de cette perspective, nous nous attacherons tout d'abord à l'analyse des dispositifs éditoriaux ou narratifs qui entourent le matériau féérique de Marta Sanz, le cadre de production des contes permettant d'éclairer leur rôle tout en soulignant la relation spécifique qu'ils entretiennent avec leurs récepteurs et le réel.

Ce n'est que dans un deuxième temps que nous reviendrons sur les processus d'assimilation des normes et des modèles – aussi bien sociaux que littéraires – mis en jeu dans les contes, sur les réécritures que Marta Sanz en propose, que celles-ci démontrent leur capacité à renforcer les canons, à les déconstruire ou à les contester, ou qu'elles stimulent l'aptitude du lecteur à interpréter et à affronter les visions du monde qui lui sont présentées.

1. CADRE DE PRODUCTION ET FONCTION NARRATIVE DU CONTE CHEZ MARTA SANZ

1.1. La noirceur de *Blancanieves* : penser et dénoncer les modèles sociaux contemporains

Bien qu'il constitue le dernier récit de notre corpus d'un point de vue chronologique, le texte de *Blancanieves*¹⁰ est le premier à retenir notre attention, et il ne peut être dissocié du projet expressément défini par Clemente Bernad, qui impose aux œuvres de la collection « Te cuento... » d'entretenir une relation directe avec des événements d'actualité, un impératif qui les éloigne inéluctablement de l'irréalité magique communément associée aux contes de fées.

Et cet ancrage dans le présent, tout comme le dispositif éditorial que nous nous détaillerons ci-dessous, nous incitent à revenir vers les origines du genre merveilleux, car ils rappellent l'étroite connexion que les contes ont, de tout temps, entretenu avec la réalité, aussi bien à travers les contes populaires – initialement destinés à un public adulte –, qui dialoguaient avec les croyances, les valeurs et les usages d'antan¹¹, que lorsque l'on étudie, dans une perspective sociocritique, les réélaborations ultérieures que les contes de tradition orale subirent à la fin du XVII^e siècle sous l'impulsion de Charles Perrault¹². Du moment qu'ils furent littérisés et réservés à un public

⁹ SCHAEFFER, « La modélisation fictionnelle : fiction et référence », *op. cit.* (note 3), p. 212.

¹⁰ Marta SANZ PASTOR et Clemente BERNAD ASIAIN, *Te cuento... Blancanieves*, 1^{re} éd., Navarra, Alkibla Editorial, 17 novembre 2014.

¹¹ Voir Daniel FABRE et Jean-Claude SCHMITT, « Préface », in *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), Paris, Gallimard, 1983, p. XXI.

¹² Nous renverrons à l'avant-propos du volume n° 8 de *Textes et contextes*, consacré aux *Avatars du conte au XX^e et XXI^e siècle*, qui autorise un retour sur les approches théoriques et critiques propres à démonter la construction littéraire des contes. Nous retiendrons en particulier les paragraphes consacrés à la visée sociocritique défendue par Jack Zipes, qui côtoient dans cette synthèse la théorie formaliste de Propp ou l'herméneutique psychanalytique dont Bruno Bettelheim, Marie-Louise von Frantz, Marc Soriano sont les représentants. Nicolas BONNET, « Avatars du conte », *Textes et contextes*,

d'enfants, les contes furent exploités dans une optique didactique et moralisante, afin d'inculquer aux jeunes lecteurs les normes dominantes qu'il convenait de respecter, ce qui transforma les récits de fées en de véritables outils de socialisation et d'intériorisation des valeurs portées par les classes dirigeantes. En réalité, les retranscriptions et modifications des contes pour enfants témoignent d'une adaptation poétique obéissant à de nouvelles visions du monde et de la société : l'analyse de Jack Zipes montre, notamment, que Perrault et ses contemporains avaient eu recours aux contes de fées afin d'imposer un modèle de civilisation patriarcal¹³, et que les frères Grimm, un siècle plus tard, avaient expurgé et remanié les sources folkloriques des contes afin de les rendre conformes à l'idéologie de la classe bourgeoise dont ils étaient les représentants¹⁴. Denise Escarpit, pour sa part, précise dans son étude sur la littérature d'enfance que le propos des contes littérisés était d'amuser, d'instruire et de donner des leçons de morale, et elle n'hésite pas à employer le terme de « manipulation » pour évoquer la censure sociale agréable mise en pratique dans les contes de fées du XVII^e siècle :

C'est une morale utilitaire qui enseigne à « bien agir », c'est-à-dire à s'insérer dans la société avec docilité, mais astuce, en évitant certes de créer des ennuis à la société mais en évitant de s'en créer à soi-même. La chose est donc claire : il y a de la part du conteur trois ordres de manipulations : manipulation qui sert une politique culturelle personnelle, manipulation d'ordre social qui présente une certaine image de la société, manipulation moralisatrice qui obéit au code de la morale bourgeoise du XVII^e siècle finissant¹⁵.

En termes d'effets produits sur le récepteur, les contes de fées classiques mettent en place une série de codes (tels que les formules figées de l'incipit et de de l'excipit) qui autorisent la reconnaissance du cadre fictionnel et induisent l'immersion de leurs lecteurs dans un univers de fiction mimétiquement réactivable¹⁶. Et cet univers représentationnel, résultant à la fois de représentations mentales de la réalité et de l'intériorisation holistique de savoirs sociaux élaborés sous forme de représentations symboliques, exemplifie virtuellement un être-dans-le-monde possible, ce qui justifie la portée cognitive de cette reproduction mimétique. Lorsqu'il approfondit, dans un cadre d'étude plus large, les relations entre mimésis et connaissance, J. M. Schaeffer reprend d'ailleurs à son compte certaines études de psychologie cognitive pour

n° 8, 1 décembre 2013. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=407> [Consulté le 24 mars 2019].

¹³ L'étude des contes « classiques » et de leurs variantes socio-littéraires répond à une « préoccupation principale, [qui] est de savoir comment les contes de fées peuvent opérer idéologiquement, pour endoctriner les enfants afin qu'ils se conforment aux modèles dominants ». Jack David 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 par François RUY-VIDAL, Paris, Payot, 1986, p. 25-62.

¹⁴ *Ibid.*, p. 63-92.

¹⁵ Denise DUPONT-ESCARPIT, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : panorama historique*, Paris, PUF, 1981, p. 39-40.

¹⁶ Voir Jean-Marie SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> [Consulté le 16 janvier 2020].

défendre la dimension socio-constructive de l'imitation et, partant, de la fiction. Il explique que les représentations du monde que nous nous créons ne sont pas uniquement issues d'un travail cognitif rationnel, mais que les apprentissages sociaux par imitation constituent le type le plus répandu des acquisitions fondamentales de l'enfant :

Une grande partie des apprentissages qui règlent notre rapport à la réalité sont bien intériorisés à travers l'imitation de modèles exemplifiants, donc par immersion, ce qui signifie qu'ils ne sont *pas* acquis par une enquête individuelle fondée sur un calcul rationnel. [...] La plupart des apprentissages fondamentaux ne sont pas des apprentissages individuels par essai et erreur, ni des apprentissages basés sur des choix rationnels, mais bien des apprentissages sociaux par imitation. Les enfants s'immergent mimétiquement dans des modèles exemplifiants : ces modèles, une fois assimilés sous forme d'unités d'imitation, de mimèmes, peuvent être réactivés à volonté ultérieurement¹⁷.

Si les contes classiques ne sont donc pas exempts d'une dimension cognitive, puisqu'ils véhiculent des représentations du monde que les lecteurs assimilent et copient ensuite, les éditions Alkibla affichent quant à elles, avec leur collection « Te cuento », une ligne éditoriale explicite, qui rend patente la relation entre la fiction et le monde et fait davantage appel à l'implication active et consciente du lecteur dans le processus cognitif engagé. Effectivement, elles formulent le souhait de jouer avec la photographie documentaire pour la mettre en contact avec la littérature et générer de la sorte une réflexion portant sur la réalité sociale contemporaine. Treize écrivains espagnols (Patxi Irurzun, José Ovejero, Marta Sanz, Isaac Rosa...) furent ainsi mis au défi de réinterpréter des contes classiques porteurs d'archétypes narratifs, la version rénovée des contes étant mise en parallèle, au moment de la publication, avec des reportages de Clemente Bernad – photographe connu pour ses documentaires sur le conflit basque ou sur l'exhumation des fosses communes de la Guerre civile espagnole. De fait, les enquêtes photographiques choisies pour intégrer la collection – portant sur des sujets brûlants tels que la violence de genre, les expulsions de domicile, les crimes sexuels, la répression des Indignés ou les naufrages de bateaux de migrants –, n'avaient pas pour objectif d'illustrer les contes ou de les traduire en images, mais de proposer une trame parallèle qui introduisait sans détour la noirceur du monde au sein de l'espace habituellement préservé de la fiction, rappelant en cela le fond socio-culturel des contes de fées. Dès lors, l'absence de légende pour accompagner chaque photographie documentaire place le lecteur dans l'obligation de réaliser lui-même des connexions logiques ou symboliques entre les représentations factuelles et l'univers fictionnel du conte. Il convient de préciser que, si la version de *Blancanieves* par Marta Sanz fut associée dans l'édition d'Alkibla à un reportage sur les réfugiées sahraouies retenues dans les camps de Tindouf (Algérie), résistant à

¹⁷ Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999 (Poétique), p. 120.

l'occupation de leur territoire par le régime féodal marocain¹⁸, cette configuration éditoriale ne suppose pas pour autant une relation unilatérale allant du documentaire vers le conte, et du réel vers la fiction merveilleuse. En effet, le conte lui-même enserme des détails prosaïques peu flatteurs, bien éloignés des images idéalisées liées aux contes de fées – à commencer par la beauté de Blanche-Neige dont la fausseté est ici dénoncée¹⁹. Associés au sous-titre du récit, « Las palabras que ensucian el ruido del mundo », ces éléments orientent le lecteur attentif vers une interprétation réaliste de *Blancanieves* tout en activant la potentialité de la fiction à retentir sur le monde. Pour autant, ce réalisme ne doit pas tant être envisagé à partir de la notion de vraisemblance mise en avant par Jakobson²⁰ ou selon le stéréotype d'une « copie du réel » qui impliquerait d'évaluer le degré de conformité de l'œuvre par rapport à l'univers référentiel, mais plutôt en fonction de l'inclination de l'œuvre littéraire à « penser le réel » : l'enjeu porterait davantage sur une compréhension et une interprétation spécifique de la réalité, la portée idéologique de la littérature permettant de dénoncer les travers les plus sombres de la société. Dès lors, « salir » le monde équivaldrait à jeter un pavé dans la mare ou encore, comme le montrera notre analyse des réécritures du conte traditionnel, à glisser un grain de sable dans les rouages bien huilés de notre société néolibérale, pour démasquer à travers des paroles « hétérodoxes » les violences systémiques – pourra-t-on dire en reprenant la terminologie de Slavoj Žižek dans son essai sur la violence²¹ –, exercées sur les plus faibles... Des violences entérinées par les discours hégémoniques qui les rendent naturelles, invisibles aux yeux mêmes de ceux qui les subissent.

En réalité, la démarche de Marta Sanz, qui fut séduite par la proposition de Clemente Bernad, ne porte pas uniquement sur la création d'un contre discours, car elle suscite également une prise de conscience du lecteur et une reconsidération du genre du conte, aussi bien dans sa perméabilité avec le monde contemporain que dans sa faculté à modeler les esprits les plus malléables qui sont ceux des enfants.

Marta Sanz revient sur ces aspects dans un entretien de 2015 avec David Becerra, soulignant en premier lieu l'intérêt des récits parallèles, grâce auxquels trois niveaux

¹⁸ Il s'agit d'un reportage réalisé en 1994 par Clemente Bernad, reflétant la lutte des femmes de nos jours, et qui avait donné lieu à l'exposition *Mujeres sin tierra* inaugurée à Cadix en mars 1999 pour célébrer la Journée internationale de la femme.

¹⁹ « Es falso que la reina envidiase la belleza de su hijastra. Blancanieves tenía cara pan y acné juvenil ». SANZ PASTOR et BERNAD ASIAIN, *op. cit.* (note 10), p. 13.

²⁰ À propos du réalisme, Roman Jakobson dit qu'il s'agit d'un « courant artistique qui s'est posé comme but de reproduire la réalité le plus fidèlement possible et qui aspire au maximum de vraisemblance. Nous déclarons réalistes les œuvres qui nous paraissent vraisemblables, fidèles à la réalité ». Roman JAKOBSON, « Du réalisme artistique », in Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 99.

²¹ Dans les six réflexions transversales de son ouvrage, le philosophe slovène dessine un triumvirat de la violence, dans lequel la violence subjective, « immédiatement visible et exercée par un agent clairement identifiable », côtoie deux types de violence « objective » : « la violence symbolique, incarnée dans le langage et ses formes », qui légitime et invisibilise une autre forme de violence encore plus fondamentale, à savoir la violence « systémique », liée aux rouages bien huilés de nos systèmes socio-politiques dont elle traduit les effets dévastateurs. Slavoj ŽIŽEK, *Violence : six réflexions transversales*, traduit par Nathalie PERONNY, Vauvert (Gard), Au Diable Vauvert, 2012, p. 7-8.

de lecture peuvent être envisagés : celui du conte revisité, celui du reportage photographique sur les femmes sahraouies, et enfin, celui par lequel les lecteurs associent activement le récit textuel et le récit photographique, dépassant un antagonisme trompeur pour entrevoir certains points de connexion tels que le déracinement ou l'exil, le statut de la femme et leur esprit combatif. Elle entreprend ensuite une réflexion sur le genre du conte merveilleux et réfute certains des topiques qui l'accompagnent communément, à savoir la plongée dans un univers irréel et la réalisation d'un désir d'évasion :

Me gusta mucho la idea de combinar un género documental, pegado a la realidad, a las cosas a menudo desagradables e injustas que suceden todos los días, con el cuento de hadas como género de ensoñación. Creo que esa síntesis remite a la idea de que los cuentos de hadas, más allá del tópico, a veces funcionan como antípoda perfecta de la evasión y, ya desde pequeños, nos ponen en contacto con todo tipo de parafilias, perversiones, luchas de poder e iniquidades políticas²².

L'idée que le conte de fées puisse en revanche relever d'une éthique réaliste est rendue manifeste par le détournement d'un des motifs les plus connus de *Blanche-Neige*, le miroir. Selon toute vraisemblance, c'est dans son image que se condense la poétique du conte selon Marta Sanz, qui semble adopter le modèle donné par Stendhal, deux siècles plus tôt, lorsqu'il comparait le roman au « miroir qui se promène sur une grande route », reflétant tantôt « l'azur des cieux, tantôt la fange des bourniers de la route »²³. Dès l'*incipit* de *Blancanieves*, le miroir prend la parole et devient « narrateur subjectif », détenteur d'une vérité singulière qui contrevient aux représentations mensongères ou, du moins, asservissantes, telles qu'elles sont inculquées aux enfants par les contes d'antan :

Soy el espejo y no recuerdo haber contado nunca esta historia. Sin embargo, creo que ha llegado el momento de tomar la palabra porque estoy un poco harto de escuchar mentiras. Versiones que no son fieles a la verdad: al menos a la verdad que se quedó dentro de mí como una grabación un poco deformada por los caprichos de la luz²⁴.

À travers l'intervention du miroir, Marta Sanz introduit un changement d'orientation radical par rapport au récit classique de *Blanche-Neige*, puisque cette surface magique n'est plus l'objet narcissique²⁵ dans lequel se mire la reine mère et qui dévoile sa face cachée, voire sa cruauté, lorsque celle-ci l'interroge. Le miroir, tout en demeurant le

²² David BECERRA MAYOR, « Marta Sanz: "El modelo femenino actual es recauchutado y de pubis infantil" », *El Asombrario & Co.*, 24 mars 2015. URL : <https://elasombrario.com/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/> [Consulté le 2 mai 2019].

²³ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir : chronique du XIX^e siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1854, p. 354.

²⁴ SANZ PASTOR et BERNAD ASIAIN, *op. cit.* (note 10), p. 7.

²⁵ Bruno Bettelheim met en évidence le parallélisme entre l'attitude de la reine devant son miroir et le thème mythologique de Narcisse, qui finit par se laisser engloutir par l'amour qu'il avait de lui-même. Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo CARLIER, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 256.

fidèle serviteur de la reine, assure également le rôle d'un narrateur interne omniscient, et il interpelle le récepteur pour partager avec lui la connaissance qu'il détient des personnages et de leur histoire. L'insistance par laquelle il exhorte le lecteur implicite à regarder à l'intérieur du cadre d'« or sale²⁶ », à aller en profondeur pour basculer de l'autre côté de la surface lisse du verre (« Mira, mira, dentro de mi cara »), est avant tout une invitation à dépasser le simple reflet de lui-même pour apprendre à regarder au-delà des apparences : « Primero te ves a ti mismo, a ti misma, pero mira un poco más, como *deben mirarse las cosas*²⁷ ». Il associe au regard spéculaire – ou réflexif – , un regard transitif qui n'implique pas seulement une découverte de soi-même, dans un mouvement du sujet vers le sujet²⁸, mais qui est davantage le regard du sujet sur un objet mis à distance par le miroir : le monde.

Prenant le contrepied de la tradition, l'histoire que le miroir propose de conter se constitue sur son caractère novateur (« no recuerdo haber contado nunca esta historia »), préfigurant une rupture avec un conte pourtant devenu classique sous la plume des frères Grimm en 1812, date de la première version éditée des *Contes de l'enfance et du foyer*. Dès lors, le conte de Marta Sanz devient – à double titre – un lieu de perversion, aussi bien dans le sens étymologique du terme²⁹ – puisqu'il accueille des inversions et des retournements d'ordre varié, liés à la focalisation narrative ou au point de vue, aux rapports hiérarchiques entre personnages, à la désignation des victimes et des coupables – que dans une acception plus usuelle signalant l'inclinaison vers des conduites considérées comme déviantes par rapport aux règles et aux croyances morales d'une société. Et ce, quand bien même il s'avèrerait que ces formes apparemment déviantes injectent finalement une forme d'authenticité dans la représentation du réel, s'insérant dans un combat contre l'hypocrisie des formes aseptisées du « politiquement correct ».

Par ailleurs, et eu égard à la ligne éditoriale d'Alkibla, à la dureté des reportages de Clemente Bernad et à la finalité sous-jacente à la réécriture du conte, nous ne pouvons que regarder vers l'autre extrême du cadre de production de *Blancanieves*, et nous

²⁶ SANZ PASTOR et BERNAD ASIAIN, *op. cit.* (note 10), p. 7.

²⁷ *Id.*

²⁸ Cette interprétation des contes – et du motif du miroir – a été consacrée par l'herméneutique psychanalytique, qui privilégie l'idée que le conte de fées éclaire l'enfant sur lui-même et favorise l'épanouissement de la personnalité : « Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur et des démarches qu'exige notre passage de l'immaturité à la maturité. [...] derrière cette image, nous découvrons bientôt le tumulte intérieur de notre esprit, sa profondeur, et la manière de nous mettre en paix avec lui et le monde extérieur, ce qui nous récompense de nos efforts ». BETTELHEIM, *op. cit.* (note 25), p. 378.

Si les conclusions de Bruno Bettelheim présentent, dans le paragraphe cité, la découverte du monde intérieur comme le prérequis à des relations sereines avec le monde, Marta Sanz se différencie de cette lecture, qu'elle inverse en quelque sorte en posant comme première la présence de forces contraignantes exercées par la société sur les individus qu'elle aliène.

²⁹ Le terme *pervertir* est issu de deux termes latins – *per*, qui signifie « par », et *vertere*, que l'on peut traduire par « tourner » –, le sens littéral de la perversion revenant alors à mettre les choses « sens dessus-dessous », en les tournant ou par détournement.

interroger sur le public visé par la collection « Te cuento ». Car si Marta Sanz affirme sa volonté de dénoncer certains modèles de pensée pour leur substituer des représentations s'accordant davantage à son regard de femme et d'artiste³⁰, elle engage également à la réflexion sur le conte en soi, ce genre en prose à la fois ludique et didactique, si bien que l'âge potentiel de son lectorat déborde amplement les limites de l'enfance, le « bon lecteur » devant être capable de faire preuve de discernement, voire d'acquiescer un esprit critique au fil de ses lectures³¹.

Cela est d'autant plus vrai que le miroir-narrateur de *Blancanieves* a beau insérer ses propos dans une logique de véridiction lorsqu'il oppose son histoire aux « mensonges » transmis par les contes antérieurs, il ne cache pas au lecteur implicite, convoqué à l'intérieur du texte, que la vérité qu'il défend n'est que personnelle, et donc relative, rattachée à un contexte et à une hégémonie culturelle. De fait, la réécriture de Marta Sanz n'apporte pas tant une connaissance ontologique du réel qu'elle n'autorise une réflexion sur les discours qui, à l'instar des contes, véhiculent des idéologies ou affirment des normes parfois opposées. Par la mise en tension entre l'hypotexte de *Blancheneige* et la réécriture qu'en donne Marta Sanz, sont mis en perspective deux systèmes normatifs antagonistes, ce qui invite le lecteur à reconnaître les fonctions exercées par les normes dans un système donné et à comprendre leur action régulatrice sur sa propre vie.

1.2. Contes et littérature au second degré : repenser les genres littéraires et leur essence

³⁰ Nombreux sont les articles et les essais dans lesquels Marta Sanz rappelle sa responsabilité éthique d'écrivaine et l'une des missions de la littérature, qui consiste selon elle à divulguer les perversions du système dans lequel nous vivons. Voir en particulier : Marta SANZ et ELMUNDOLIBRO, « La novela que viene: Marta Sanz en 5 minutos », *Elmundolibro*, mars 2003. URL : https://www.elmundo.es/elmundolibro/especiales/2003/03/la_novela_que_viene/e_marta.html [Consulté le 27 décembre 2019 ; Marta SANZ, « Ver, oír y no callar », *Dominio público*, 24 octobre 2007. URL : <http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/> [Consulté le 25 juin 2016] ; David BECERRA MAYOR, Raquel ARIAS CAREAGA, Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS et Marta SANZ, *Qué hacemos con la literatura*, Tres Cantos, Akal, 2013 ; Marta SANZ, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2014 ; SANZ, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *op. cit.* (note 1).

³¹ Ce questionnement est partagé par les éditeurs d'Alkibla qui, lors de la présentation de la collection à la radio, évoquaient le profil de leurs lecteurs potentiels : « ¿Para qué público destinábamos estos cuentos? [...] Dijimos, para niños... todos los papás compran cuentos para niños, pero cuando empezamos a ver cómo lo estábamos organizando, y cómo se lo estábamos planteando a los escritores, a qué tipo de escritores nos dirigíamos, pues nos dimos cuenta que eso no funcionaba y que además no iba con la editorial : nosotros tenemos un planteamiento de que cualquier persona puede leer a partir del momento que tiene una conciencia crítica, [...] entonces nuestros libros al final, decimos esta tontería de que van dedicados de 9 a 99 años, [...] lo que buscamos son espíritus críticos, gente que no quiere enfrentarse a un libro fácil de leer, ni fácil de ver, [...] que quiera tener historias abiertas y que sepa entender ese binomio de dos relatos dentro del mismo relato. Y también nos hemos dado cuenta que los niños a partir de 9, 10, 11 años son los que más han entendido este juego y lo ven con toda normalidad ». Clemente BERNAD et Carolina MARTÍNEZ, *Presentación colección « Te cuento... »*, [s.n.], *Traficantes de Sueños*, 49:43, Madrid, 2015. URL : <https://soundcloud.com/traficantesdesueos/presentacion-coleccion-te-cuento> [Consulté le 31 octobre 2019].

L'accroissement du sens critique du lecteur est également l'une des motivations qui légitime l'inclusion d'épisodes merveilleux dans des récits de fiction que Marta Sanz destine plus clairement à un public adulte. Cette dimension est avant tout patente dans les deux « polars » publiés en 2010 et en 2012, *Black, black, black*³² et *Un buen detective no se casa jamás*³³, dans lesquels les transgressions génériques affectent en premier lieu le polar lui-même – forme idéologique s'il en est –, et où l'inclusion du conte permet de réinjecter une intelligence critique à l'intérieur d'un genre selon elle altéré pour avoir renoncé à sa puissance de contestation.

Le deuxième de ces romans, en particulier, fait naître dans l'esprit du personnage du détective Zarco une série de références intertextuelles qui servent de socle au déroulement de l'enquête policière. Des films policiers, des thrillers, des films d'horreur (*La double énigme*, *L'Autre*, *Faux semblants*), des films de Fritz Lang (*Les contrebandiers de Moonfleet*), d'Alfred Hitchcock (*Sueurs froides*, *Rebecca*, *L'ombre d'un doute*, *Pas de printemps pour Marnie*), des adaptations filmiques de romans (*Sueurs froides*, *Rebecca*, *Rosemary's baby*), des comédies musicales de Vincent Minelli, des ballets classiques (*Le lac des cygnes*), les romans de Raymond Chandler et d'Agatha Christie, le *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde ne sont que quelques exemples des œuvres de fictions sollicitées dans *Un buen detective no se casa jamás*. Loin d'être anecdotiques, les « aficiones librescas³⁴ » de Zarco s'intercalent entre la diégèse du roman et le référent du réel dont le polar se décroche littéralement pour privilégier un champ de référence fictionnel, le détective narrateur allant jusqu'à souhaiter vivre pour toujours dans un décor de film³⁵. En outre, les éléments intertextuels ne servent pas uniquement de toile de fond au roman car ils obligent le lecteur à une mise en relation approfondie entre les différents récits et donnent lieu à des jeux de miroir avec l'intrigue principale, faisant croître la tension liée aux menaces de mort ou introduisant les thématiques du double, de l'identité et de la jumeauté, de telle sorte que certaines allusions ou certains récits hypodiégétiques fonctionnent comme de véritables mises en abyme de la diégèse : ils fournissent au lecteur, dès le début du roman, les clefs d'une énigme qui ne sera réellement décryptée que dans les deux dernières parties de l'œuvre (c'est le cas, par exemple, du *Lac des cygnes*, « joué » par deux des personnages dans le premier chapitre de *Un buen detective...*) et ils l'enjoignent à un travail de comparaison qui détermine l'évaluation du roman policier de Marta Sanz à l'aune d'autres formes fictionnelles. L'écrivaine ayant subverti les codes traditionnels du polar (essentiellement en décrédibilisant la figure du détective et en allant jusqu'à masquer l'existence de crimes), le lecteur se trouve doublement déstabilisé par la présence d'autres modèles rhétoriques dont s'écartent inéluctablement les deux romans policiers des années 2010 et 2012. Briser les moules génériques à des fins de prise de conscience du lecteur, telle est la démarche poursuivie par Marta Sanz qui entend lutter contre le pouvoir anesthésiant de la

³² Marta SANZ, *Black, Black, Black*, Barcelona, Anagrama, 2010.

³³ Marta SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama, 2012.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, p. 122.

littérature actuelle et redonner au roman policier le pouvoir critique rattaché aux origines de sa création. Interrogée dans une revue italienne après la parution de ses deux policiers, elle justifie de la sorte les expérimentations qu'elle pratique sur ce genre littéraire :

F.C. : — Ma perché sperimenti così tanto con un genere come il giallo o noir che dir si voglia?

M.S. : — *Aspiro a tirar fuori il noir dalla routine, riabilitandolo come strumento letterario di critica politica e sociale.* Questa componente è stata, negli anni, neutralizzata, perché un'impronta retorica non solleva dubbi o interrogativi nel lettore, insomma non disturba, ma tende a rassicurare e quindi a praticare un comodo lavaggio del cervello. Io propongo un tipo di letteratura che rompe gli schemi e vuole essere tagliente. Non mi piace quando la letteratura tratta il lettore come un consumatore: è solo paura di dispiacere, ossia di compiacere su quanto ha speso per edivertirsi. *Si tratta invece, per me, di proporre un approccio a una realtà scomoda mediante altri schemi retorici che risultino pure scomodi.* È rendere visibili le cose che sono visibili, ma che non vogliamo vedere, attraverso il sovvertimento delle regole di un genere altamente codificato³⁶.
(nous soulignons)

Le recours répété aux contes dans ces deux romans policiers s'intègre clairement dans cette dynamique de révision des genres. L'intégration de personnages ou d'épisodes empruntés aux contes de fées « à l'intérieur » d'une première fiction – une modalité narrative qui permet d'assimiler les contes à une littérature de second degré –, suscite davantage une réflexion sur la littérature elle-même. À la différence de *Blancanieves* dont nous évoquions précédemment le cadre de production, l'utilisation du conte ne s'articule pas directement sur le réel et n'a pas pour finalité première se référer à l'univers référentiel pour en dénoncer les vices ou les défauts ; elle opère davantage comme une mise en crise et comme un correctif apporté à un genre, le polar, dont l'essence critique s'est adultérée au fil du temps.

Cela est particulièrement patent lorsque l'on constate que les différentes parties de la diégèse sont soumises à une grille de lecture propre aux contes, lorsque la troisième

³⁶ F.C. : — Mais pourquoi faire tant d'expérimentations avec un genre comme le *giallo* [le roman policier] ou le Noir, si vous préférez?

M.S. : — J'aspire à sortir le polar de la routine, et à le réhabiliter en tant qu'outil littéraire de critique politique et sociale. Cette dimension a été gommée au fil des ans, parce qu'un code rhétorique fixe n'éveille pas de doutes ou des questionnements chez le lecteur, en bref, il ne perturbe pas, mais il tend à le rassurer et à pratiquer sur lui une forme de lavage de cerveau finalement confortable. Je propose pour ma part un type de littérature qui brise les moules et essaye d'être forte. Je n'aime pas que la littérature traite le lecteur comme un consommateur : juste par peur de déplaire, ou parce qu'elle cherche à plaire à un point tel qu'elle ne recherche que le plaisir. Il s'agit plutôt, selon moi, de proposer une approche inconfortable de la réalité en recourant à d'autres modèles rhétoriques qui déstabilisent. Et de rendre visible, à travers la subversion des règles d'un genre très codifié, les choses qui sont visibles mais nous ne voulons pas voir » (nous traduisons). Fabrizio CENTOFANTI, « Guido Michelone intervista Marta Sanz », *La poesia e lo spirito*, 13 septembre 2014. URL : <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2014/09/13/guido-michelone-intervista-marta-sanz/> [Consulté le 19 janvier 2019].

partie de *Un buen detective...*, « Scrabble o el arte de la podología », devient « el cuento de Ilse³⁷ », ou que Zarco oppose au « cuento del podólogo » son propre « microcuento sobre Amparo³⁸ » dans lequel il transfère l'usurpation familiale d'Amparo vers l'image de la pie voleuse et vers l'univers animalier caractéristique des contes. Les relations explicites entre romans policiers et contes génèrent des zones de contact, qui poussent aussi bien à la comparaison qu'à la différenciation et à l'exploration des « limites » des genres littéraires :

Escribo en términos generales y también esta novela particular porque me inquieta el mundo, su estado de salud, y las palabras que me sirven para contarlo. [...] Escribo porque *me gusta experimentar con los límites de los géneros literarios*. También escribo porque quiero saber qué significa ser mujeres u hombres en el mundo de hoy³⁹.

2. DE LA TRANSPOSITION NARRATIVE A LA PERVERSION DES REPRESENTATIONS

2.1. Révéler les violences faites aux femmes : *Blancanieves* et la maternité en question

Du fait de sa révision complète sous la plume de Marta Sanz, le récit de *Blancanieves*, qui réactive un conte de fées ayant circulé pendant des siècles dans toutes les langues d'Europe, s'avère particulièrement approprié à l'analyse des transpositions sémantiques et des déplacements narratifs mis en jeu au sein d'un système de représentations donné. Tout en retenant quelques constantes des différents récits de Blanche-Neige en circulation, nous prêterons toutefois une attention privilégiée à sa version la plus connue, mise en forme et publiée par les frères Grimm dans les *Contes de l'enfance et du foyer* (1812). Ce conte est basé sur la relation de rivalité entre Blanche-Neige et sa cruelle marâtre, la reine, qui interroge tous les jours son miroir afin de savoir si elle est toujours la plus belle, et la dynamique du récit s'engage réellement le jour où la reine apprend que la jeune-fille l'emporte sur elle en beauté et qu'elle demande à un chasseur d'aller tuer Blanche-Neige. Ne pouvant s'y résoudre, celui-ci l'abandonne dans les bois, et la jeune princesse trouve refuge chez les sept nains qui lui inculquent les tâches ménagères. La jeune héroïne mène une vie paisible jusqu'au jour où la reine, l'ayant retrouvée, se déguise en marchande, puis en paysanne, pour parachever une entreprise de mort qui aboutit à la troisième tentative sous l'effet de la pomme empoisonnée. L'histoire connaît cependant un dénouement heureux grâce à l'arrivée du prince qui ramène Blanche-Neige à la vie en lui faisant cracher la pomme maléfique.

³⁷ Sanz, *Un buen detective*, op. cit., p. 203.

³⁸ *Ibid.*, p. 247.

³⁹ Marta SANZ, « Por qué un detective no se casa jamás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 741, 2012, p. 43, 47.

La réécriture entreprise par Marta Sanz prend appui sur la thématique de la maternité, qui n'occupait qu'une place secondaire dans le récit du XIX^e siècle, et elle la substitue à celle de la beauté comme fondement de la rivalité et du conflit entre les deux femmes. Respectant à la lettre la consigne donnée par les éditions Alkibla à ses auteurs, à savoir que les trois premiers contes de la collection relatent des histoires de femmes en relation avec l'actualité⁴⁰, Marta Sanz choisit de démythifier la procréation en mettant en scène une Blanche-Neige capable de tomber enceinte de tout élément naturel qu'elle effleure et de donner naissance, quelques minutes plus tard, à des enfants qui disparaissent, effrayés, alors que, de son côté, sa belle-mère – la reine – souffre d'une irréductible infertilité.

Si ce thème de la maternité traversait déjà, de façon discrète ou indirecte, le conte traditionnel ainsi que l'adaptation littéraire qu'en proposèrent les frères Grimm, il est essentiellement redevable de la lecture psychanalytique – ou du moins symbolique – qui en fut proposée, et qui place la réflexion au niveau de la psyché, là où la version de Marta Sanz revendique davantage une lecture sociale de la maternité.

Concrètement, si l'on souscrit à l'interprétation avancée par Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées*⁴¹, le conte classique donne forme aux différents stades de l'évolution psychique, physique et sexuelle de l'enfant pré-pubère. Au début du conte des frères Grimm, la maternité, présente sous forme métaphorique, est rattachée à la première reine, mère de Blanche-Neige, qui se pique le doigt et fait tomber trois gouttes de sang sur la neige blanche, avant de mourir quelque temps plus tard en couches. Le conte prépare de la sorte la petite fille (qu'elle soit lectrice ou auditrice du conte) à accepter le saignement sexuel – la menstruation – et, plus tard, la rupture de l'hymen, tous deux étant la condition première de la conception et de l'enfantement. Plus tard, une fois que Blanche-Neige est chassée du palais et qu'elle est recueillie par les sept nains, personnages masculins guère menaçants d'un point de vue sexuel, l'héroïne peut se développer dans un milieu sûr, et le fait de céder à la tentation en croquant la pomme – image de l'amour et du désir sexuel –, implique la fin de l'innocence et le passage à une sexualité adulte. Les frères Grimm ont expurgé le récit de Blanche-Neige en ne respectant pas la fin du conte populaire, frustrant de ce fait le déroulement complet du cycle maternel : l'épisode selon lequel l'héroïne donne naissance à deux enfants après avoir été réveillée par l'amour passionné du prince disparaît dans leur version⁴², au profit du déploiement de la rivalité narcissique entre les deux personnages féminins et du processus de socialisation des jeunes

⁴⁰ Dans le premier volume, *Caperucita roja*, l'auteur basque Patxi Irurzun évoque la violence de genre à travers l'histoire d'une jeune graffeuse, Kaperu, harcelée par son ex-fiancé, alors que le deuxième volume, *La sirenita*, écrit par José Ovejero, aborde la question des dangers encourus par les femmes migrantes qui traversent la Méditerranée pour accoster en Espagne. BERNAD et MARTINEZ, *op. cit.* (note 31).

⁴¹ Bruno BETTELHEIM, « "Blanche-Neige": les difficultés/pubertaires de l'enfant de sexe féminin », in *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo CARLIER, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 252-270.

⁴² Alison LURIE, *Ne le dites pas aux grands : essai sur la littérature enfantine*, traduit par Monique CHASSAGNOL, Paris, Rivages, 1999 (Rivages Poche Bibliothèque étrangère, 279), p. 33-34.

femmes qui apprennent à bien travailler, à s'occuper de la maisonnée et à même en tirer du plaisir.

Marta Sanz évince quant à elle les thèmes des activités ménagères, de l'antagonisme narcissique et de la beauté⁴³, pour mettre en avant la maternité comme un facteur déterminant la destinée de toute femme en âge de procréer. Ainsi le drame de la reine mère est-il de ne pas pouvoir concevoir d'enfant et, partant, d'être répudiée par le roi en dépit de son extrême beauté, de sa douceur, de son esprit et de sa grande culture. À l'inverse, la fertilité surnaturelle et incontrôlable de Blanche-Neige attire la jalousie de la reine et la condamne à une mort quasi inéluctable :

La esterilidad de mi señora y las exigencias del rey la forzaron a darse cuenta de que la extraordinaria fecundidad de Blancanieves podía suponer una amenaza. Ese fue el día en que mi señora, sintiéndose sucia y perdida y muy triste, contrató al cazador⁴⁴.

Toutefois, si la reine engage le chasseur pour tuer Blanche-Neige, reproduisant en en cela un schéma de cruauté caractéristique du conte traditionnel, Marta Sanz déplace de manière significative les relations de force au sein du conte en présentant les deux femmes comme les jouets d'un même ordre supérieur représenté par le roi, figure absente d'une violence symbolique qui s'abat implacablement sur l'une et sur l'autre. Selon le récit de *Blancanieves* en effet, le crime commandé par la reine découle directement de la pression sociale qui s'exerce sur elle, l'exonérant de toute culpabilité propre. Les formes anaphoriques se multiplient dans le texte de façon à souligner les obligations qui conditionnent ses agissements et qui emprisonnent la cruelle reine dans une logique de causalité, faisant d'elle la victime d'un destin qui la dépasse⁴⁵ et d'une domination culturelle portée par les classes dirigeantes :

Verás a una mujer joven que, *víctima* de su desesperación, *víctima* de las presiones a las que *estaba sometida por ser reina y por ser mujer y por ser joven y por ser tierra y por ser luna y por estar obligada* a perpetuar una estirpe y una raza *no tuvo más remedio que cometer un crimen*⁴⁶. (nous soulignons)

De même en va-t-il pour les personnages des nains, rejetons de Blanche-Neige que celle-ci abandonne à la naissance avant de les oublier rapidement, et qui menacent de s'en prendre à sa vie lorsqu'ils la voient arriver dans leur petite maison. Mais loin de dénoncer leurs pulsions criminelles, le miroir magique excuse leur attitude et la justifie même par une série de frustrations (la précarité financière, une vie indigente et

⁴³ L'absence d'attrait physique est l'un des premiers traits distinctifs de la Blanche-Neige de Marta Sanz. : « Es falso que la reina envidiase la belleza de su hijastra. Blancanieves tenía cara pan y acné juvenil. [...] os aseguro que no acababa de ver nada demasiado atractivo ». SANZ PASTOR et BERNAD ASIAIN, *op. cit.* (note 10), p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ Selon une structure déterministe qui, soit dit en passant, reprend les patrons des modèles réalistes du XIX^e siècle.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

un manque d'amour maternel) imputables à une génitrice elle-même inapte à la maternité, du fait de sa jeunesse et de sa prolifique fécondité.

De ce fait, et à l'inverse des contes classiques où les personnages ne peuvent être à la fois bons et mauvais – afin de fournir à l'enfant des repères stables –, les personnages clefs du conte de *Blancanieves* – si l'on excepte le roi et le chasseur – présentent un profil ambivalent, le côté négatif des personnages étant justifié par des circonstances extérieures contraignantes qui découlent de toutes des valeurs morales et du système de classe imposés par le roi. La reine offre un exemple d'ambivalence des plus notables, que le miroir décrit en adoptant une grille de lecture clairement politique : l'amour que la reine éprouve pour le roi lui fait abandonner ses convictions républicaines, son nomadisme et sa liberté et elle intègre conséquemment un univers d'esclaves et de puissants, régi par les priorités monarchiques de race et de descendance, dans lequel elle ne connaît que le malheur. Elle ne s'en libère que dans l'épisode conclusif du conte, intitulé « la révolution de la marâtre », où elle reprend sa vie en main et revêt l'armure du combat pour diriger un commando de nains qui renverse la royauté et met fin à toute forme d'exploitation.

Le caractère de Blanche-Neige connaît également une transmutation à la fin du conte, puisqu'elle déploie soudain une astuce et une combativité propres aux héroïnes des contes primitifs, empreints d'une mythologie et d'une symbolique de type matriarcal⁴⁷. Dans la version étudiée, Blanche-Neige regagne l'autonomie de certaines de ses aînées et ne s'avère en rien tributaire du chasseur – lequel, de son côté, ne fait preuve d'aucune compassion à son égard –, et elle ne doit sa survie qu'à un éclair d'intelligence par lequel elle touche volontairement un champignon – un végétal auquel son organisme est particulièrement sensible –, tombe enceinte et enfante sur le champ, faisant fuir d'effroi le sbire de la reine.

Marta Sanz propose ainsi, dans sa réécriture du conte de Blanche-Neige, une lecture de la société contemporaine⁴⁸ qui se focalise sur le statut de la femme, cible privilégiée

⁴⁷ L'examen des contes traditionnels européens dans la période féodale et les débuts du capitalisme fait apparaître une évolution notable des modèles culturels sous-jacents : les contes primitifs, initialement marqués par un substrat matriarcal puissant, subissent en effet des phases successives de « patriarcalisation » avant d'être définitivement édulcorés lors de leur passage à l'écrit. L'éviction de l'imagerie matriarcale, qui désignait la femme comme l'initiatrice de l'action et de l'intégration de l'homme, plaça l'héroïne sous la coupe d'une autorité masculine et fit de sa soumission symbolique la condition de son salut. Pour illustrer ce retournement symbolique, est régulièrement évoqué le dénouement du Petit Chaperon Rouge selon lequel, dans les versions orales collectées en France, l'héroïne réussissait à s'échapper des griffes du loup par ruse, en prétextant devoir sortir pour « faire ses besoins ». Or, cet épisode est supprimé dans les versions de Grimm ou de Perrault, qui présentent le personnage comme une jeune fille innocente et naïve, pour ne pas dire stupide, en opposition avec le modèle traditionnel de « la brave petite paysanne qui [...] peut se débrouiller toute seule et témoigne des qualités de courage et d'initiative ». ZIPES, *op. cit.* (note 13), p. 46. Voir également Cécile AMALVI, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, Montréal, Université du Québec, 2008, p. 61, ou encore Claude de LA GENARDIERE, *Encore un conte ? Le petit Chaperon rouge à l'usage des adultes*, Paris, Éditions L'Harmattan, cop 1996, p. 76.

⁴⁸ Que Marta Sanz n'actualise pas l'image traditionnelle du royaume, propre aux contes de fées, n'entrave en rien sa finalité de dénonciation de la société contemporaine. Au contraire, accentuer les

d'un système androcentré oppresseur. Si le chasseur et le roi sont décrits comme des figures monolithiques sans pitié, ils incarnent avant tout les forces coercitives qui s'exercent sur toutes les femmes, une violence systémique sans visage, inhérente « aux conditions sociales d'un capitalisme global⁴⁹ » qui normalise les inégalités et les exclusions (comme par exemple la répudiation de la reine et l'exil de Blanche-Neige). Pour cette raison, il n'est pas fortuit que la violence du chasseur demeure au stade de la menace et qu'elle ne se concrétise pas dans des actes de brutalité physique, ou que le personnage du roi, qui régit les rapports de domination et de production dans la société, soit la grande figure absente – invisible – du récit. Le lecteur se détourne alors aisément de l'idée d'une violence visible et subjective, produite par des individus singuliers, pour prendre conscience de la violence objective – qu'elle soit systémique ou symbolique – que Marta Sanz condamne avec récurrence dans ses écrits théoriques⁵⁰ ou à travers le réalisme subversif de ses fictions⁵¹.

Mais *Blancanieves* dépasse cette première visée critique dans son dénouement – qui est aussi sa morale –, en effectuant une « révolution » – politique mais aussi symbolique – qui substitue à la représentation d'une société patriarcale (« el orden injusto impuesto por el rey⁵² ») celle d'un monde utopique dominé par des femmes capables d'imposer leur autorité dans la hiérarchie sociale et de maîtriser leur propre corps : la belle-mère de Blanche-Neige commande, à la tête d'un bataillon masculin, le soulèvement qui met fin au système d'exploitation socio-économique, et la pomme qu'elle offre à sa belle-fille – l'équivalent d'un fruit « contraceptif » que Blanche-Neige doit consommer quotidiennement – permet à celle-ci de s'émanciper de son statut de génitrice pour jouir de sa sensualité sans craindre d'enfanter de façon inopportune et incontrôlée.

Dès lors, la complexité de *Blancanieves* repose sur l'assemblage de trois visions concurrentielles que le narrateur met en perspective et que le lecteur implicite est invité à évaluer.

À un premier niveau, précédemment évoqué, la mise en regard de *Blancanieves* avec son hypotexte, encouragée par le miroir-narrateur lorsqu'il pointe du doigt les écarts avec les versions antérieures, ne modifie pas tant la trame globale du conte qu'elle ne

traits du système féodal, caractérisé par la domination d'une classe et d'une autorité centrale – le suzerain –, et définissant un système complet d'obligations et de services, sert la volonté de visibiliser les dépendances d'homme à homme et les formes de coercition plus subtiles qui s'exercent dans les sociétés capitalistes néolibérales.

⁴⁹ ŽIŽEK, *op. cit.* (note 21), p. 26.

⁵⁰ Marta SANZ, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2014, p. 41-48.

⁵¹ Blas Sánchez Dueñas, dans l'article qu'il consacre aux réécritures subversives de Marta Sanz dans *Susana y los viejos*, dresse un panorama des écritures réalistes de la romancière, allant de *De frío* (1995) à *Black, black, black* (2010) et, à cette occasion, il associe l'écrivaine à un groupe de romanciers néoréalistes dans lequel il place Ray Loriga, Pedro Maestre ou Lucía Etxebarria. Voir Blas SÁNCHEZ DUEÑAS, « Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz », *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 21, 2012, p. 625-649.

⁵² SANZ PASTOR et BERNAD ASIAIN, *op. cit.* (note 10), p. 37.

conteste l'interprétation que l'on peut en donner, montrant deux modes de représentations, l'envers et l'endroit d'une même réalité : par la révélation des normes patriarcales qui président à l'écriture des contes de fées, le lecteur prend conscience des processus normatifs qui fondent ses propres perceptions et sa compréhension des textes.

Puis, c'est la perversion du dénouement – son renversement – qui permet de projeter une représentation contrefactuelle et instituante dont la fonction est de contrebalancer la représentation originelle du réel. Elle exerce une action émancipatrice ou compensatoire par rapport à la modélisation cognitive de base, source de frustration ou de souffrance. Ce qui importe alors pour la mimésis fictionnelle, ce n'est pas tant la fidélité à un supposé domaine d'origine qu'elle reflèterait, mais l'ouverture de l'espace des possibles, et la capacité du modèle fictionnel à ne pas être seulement un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, « au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste⁵³ ». C'est ainsi que Marta Sanz agit depuis la littérature et depuis le langage, mais en le subvertissant, étant consciente que la subversion du récit dominant peut contribuer à l'affaiblissement du système qu'il légitime.

À n'en pas douter, Marta Sanz poursuit et complète avec la réécriture de *Blanche-Neige* un chemin dissident emprunté dans de précédents ouvrages. Dans *La lección de anatomía*, publié en 2008 et réédité en 2014, la maternité – qui avait la mort comme corollaire – était rejetée par la jeune Martita – double autobiographique de l'auteure⁵⁴ –, parce qu'elle exerçait une forme de tyrannie sur le genre féminin et le réduisait à sa fonction reproductrice. Dans un précédent ouvrage, *Susana y los viejos* (2006), c'était à travers le personnage de Clara, la femme de ménage, que Marta Sanz dénonçait à la fois le modèle de l'« ange du foyer » et celui de la domestique devant supporter des violences de classe et de genre. Développée parallèlement au dépassement de la tradition biblique et iconographique de « Susanne et les Vieillards », c'est la subversion parodique du modèle patriarcal, décrit dans *Fortunata et Jacinta* et convoqué dans *Susana y los viejos*, qui nous intéresse ici. Adriana Virginia Bonatto a récemment montré que le triangle amoureux constitué par Juanito Santa Cruz, Jacinta et Fortunata dans l'œuvre de Pérez Galdós, trouvait une projection contemporaine dans les relations existant entre les personnages de Max Amaro, de sa compagne Pola et de Clara, à la fois femme de ménage et maîtresse de Max⁵⁵. Si, dans le roman emblématique du réalisme espagnol, le cheminement de Fortunata supposait sa transformation depuis le lieu d'assignation de la femme-objet vers son affirmation personnelle en tant que « sujet » maître de son destin, cette transgression narrative

⁵³ SCHAEFFER, « De l'imagination à la fiction », *op. cit.* (note 16).

⁵⁴ Voir à ce sujet l'article éclairant de Natalia VARA FERRERO sur les écritures du "Je", dans « Lecciones del "yo": autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz », *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol. 6, n° 7, 2015, p. 19.

⁵⁵ Adriana Virginia BONATTO, « Representaciones de identidades femeninas a partir de tradiciones masculinistas en *Susana y los viejos* de Marta Sanz », *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n° 94, 11 octobre 2017, p. 9-23.

était néanmoins marquée du sceau de l'incomplétude : car la détermination de Fortunata à défendre sa légitimité aux côtés de Juanito dont elle portait l'enfant – face à Jacinta, l'épouse officielle, frappée de stérilité –, était finalement révélatrice d'une pleine acceptation des valeurs bourgeoises qui définissaient la moralité de la femme au XIX^e siècle. Le réalisme critique de Marta Sanz se construit sans aucun doute par rapport à cette tradition littéraire, mais elle dépasse la proposition de Galdós et parachève le processus qu'il avait initié en affirmant le triomphe définitif de la femme du peuple face aux oppressions de genre et de classe. À la différence de Fortunata, Clara ne considère pas que donner naissance à un enfant bâtard soit synonyme d'humiliation ou de soumission aux classes dominantes. Enceinte de Max, elle refuse au contraire de devenir sa protégée ou sa concubine, et elle continue à vivre de son travail de domestique, éduquant sa fille en dehors du raffinement bourgeois de la famille Amaro.

Au-delà de cet exemple d'émancipation féminine par la représentation littéraire, *Susana y los viejos*, parodiant d'autres formes littéraires ou iconographiques, génère déjà une réflexion sur la façon dont la littérature pouvait rendre compte du réel, qu'elle se fasse le porte-parole d'une hégémonie culturelle ou qu'elle soit à l'inverse susceptible de la remettre en question.

Cette dimension critique est également assurée par les réécritures de contes, en particulier lorsque Marta Sanz les intercale au sein de plus vastes fictions et elle repose alors sur les relations d'analogie, de contraste, ou d'opposition que les contes entretiennent les récits englobants.

2.2. User de la perversion sémantique et narrative pour contester les schémas et les attendus génériques

À travers son utilisation des contes de fées, Marta Sanz promeut une vision de la littérature – et, plus précisément, des genres littéraires – qui atteint sa plénitude dans les deux romans policiers, *Black, black, black* et *Un Buen detective no se casa jamás*⁵⁶. Ces deux ouvrages bénéficient de l'exploration antérieure des potentialités du conte, que celui-ci soit « image ou métaphore du réel », « véhicule d'une idéologie dominante » dont il transmet les valeurs et les interdits, ou encore « outil de construction des imaginaires » dont il convient de dévoiler le pouvoir mystificateur avant de réinventer de nouveaux modèles culturels.

L'examen de quelques exemples choisis dans les romans de Marta Sanz nous permettra de tracer un panorama des relations qu'entretiennent les contes et le référent du réel et de constater l'exploitation croissante de leur dimension métafictionnelle par une écrivaine désireuse de rendre aux genres littéraires leurs lettres de noblesse.

⁵⁶ Nous aurons dorénavant recours aux acronymes *BBB* et *BDCJ* pour nous référer à ces deux œuvres dans le corps du texte.

Dès sa première œuvre, *El frío*, Marta Sanz accorde une place spécifique aux récits brefs, bien qu'ils ne soient pas spécifiquement identifiés au genre du conte, si ce n'est sous l'appellation allusive de « otro cuento de trenes⁵⁷ ». Le dessin animé de *Titi et Grosminet*, que visionne le personnage de Miguel reclus dans un asile de fou, et les histoires de vampires – un thème popularisé au XIX^e siècle par la nouvelle de John William Polidori, *Le Vampire* (1819) – n'entrent assurément pas dans la catégorie du conte, mais ils ouvrent la voie de la cruauté et de la perversion qui deviendront des constantes dans les réécritures féeriques de Marta Sanz. Le vampirisme, outre qu'il illustre la fascination de la narratrice homodiégétique pour le sang, les cadavres de chien et de chat écrasés sur la route⁵⁸, caractérise les liens de dépendance sadomasochistes qu'elle entretient au début de sa relation amoureuse avec le personnage de Miguel⁵⁹. Victime d'un amant qui la « vide de son sang », elle revendique en définitive la responsabilité de cette vampirisation en confessant le besoin – vital pour elle – de ces succions. Quant au dessin animé de *Titi et Grosminet*, il révèle une semblable perversité – qui est aussi une perversion, à savoir un retournement de situation – entre le chat et le canari, puisque le chasseur présumé, le chat, tombe dans les pièges cruels que lui tend le canari et qu'il sort de l'affrontement ensanglanté, alors que le canari s'enferme lui-même à clef dans une cage, avant qu'une main de femme ne vienne l'arracher de cette prison volontaire⁶⁰. Entre le canari du dessin animé et Miguel, le protagoniste du roman, se dessinent une série de correspondances, comme l'enfermement de Miguel dans l'espace clos de la cellule dont l'infirmière Blanca vient le libérer, ou encore la domination sadique de l'infirmière sur le malade, qui s'inverse le jour où Miguel, à l'image de Titi avec Grosminet, décide d'agresser physiquement Blanca⁶¹.

Dans les deux cas, qu'il s'agisse de récits de vampire ou du dessin animé de *Titi et Grosminet*, les récits convoqués illustrent métaphoriquement les relations humaines décrites et ils renforcent leur portée en exacerbant la cruauté ou la perversion qui les qualifie.

Il en va de même dans *Susana y los viejos*, où le conte populaire de *Peau d'âne* est convoqué à travers la version filmique qu'en avait donnée Jacques Demy en 1970, et il sert de révélateur féérique des relations sexuelles entre Lorena – ironiquement renommée Mrs Robinson par son fils Max⁶² – et Antonio, un beau jeune homme qui est aussi le meilleur ami de son fils. Là encore, le conte se construit comme un miroir

⁵⁷ SANZ, *El frío*, *op. cit.* (note 6), p. 105.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹ « Se inventaban historias de vampiros. Yo era la víctima, me habían chupado la sangre. [...] Ignoraban que ya había puesto el cuello debajo de tus dientes, habían llenado de dientes tu boca, había hecho penetrar tus colmillos en mi vena. Necesitaba con urgencia una succión como la tuya ». *Ibid.*, p. 29-30.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 103-104.

⁶¹ *Ibid.*, p. 117-118.

⁶² Par allusion au film de Mike Nichols, *Le lauréat* (1967), dans lequel un étudiant de vingt-et-un ans, Benjamin Braddock, récemment diplômé de l'Université, est séduit par une femme plus âgée que lui, Mrs Robinson.

du réel, mais un miroir déformant dans la mesure où aucun lien de parenté n'unit les deux amants, à la différence de la trame de *Peau d'âne* dans laquelle la jeune princesse est contrainte de fuir le royaume de son père, le roi, pour échapper à la décision prise par celui-ci de l'épouser. Dans le roman de Marta Sanz, le travail effectué sur le conte rappelle que les contes de fées ne sont pas simplement une image – même symbolique – du réel, et qu'ils imitent avant tout des modèles institués et des modes de représentations de la réalité. Ici, le conte transmet les interdictions de la société face à ce que les civilisations considèrent comme le tabou absolu, à savoir l'inceste, ce que signale la fée dans la réplique qu'elle adresse au roi : « No, no, no. Los padres no se pueden casar con sus hijas, no⁶³ ». Toutefois, le rapprochement accompli par Marta Sanz étant volontairement excessif – voire infondé –, s'insinue une critique de l'usage que l'on peut faire des contes, dont les interdits sont davantage le reflet de valeurs bourgeoises – selon lesquelles il ne serait pas décent pour une femme d'entretenir des relations avec un homme de beaucoup son cadet – que de tabous anthropologiquement justifiés.

Partant, Marta Sanz s'attache d'une part à révéler les idéologies invisibles qui sous-tendent l'écriture des contes en rappelant leur lien avec le réel et leur dépendance vis-à-vis d'une hégémonie culturelle et, d'autre part, elle procède à la déconstruction de ce genre, en soi codifié et modélisant, pour le ré-encoder selon d'autres modalités. À ce titre, la perversion des schémas habituels du conte qu'opère le personnage de Felipe dans *Susana y los viejos* est à la fois révélatrice et annonciatrice de mécanismes autoréférentiels ultérieurs. Les déconvenues personnelles de Felipe Amaro l'amènent en effet à imaginer un conte inspiré de son quotidien (il projette son expérience empirique sur le champ de référence du conte) et dont il est également le destinataire (il cumule alors les qualités d'auteur et de lecteur) mais il juxtapose à la transposition féérique de sa relation avec Clara, la femme de ménage, un paragraphe démystificateur qui dévoile l'envers du décor :

Felipe se cuenta un cuento para consolarse [...] como para contarse un cuento que empieza diciendo *había una vez un príncipe* que se enamoró de una mujer a la que vio un segundo a través de una ventana. La mujer tenía unas facciones delicadísimas. Era blanca y los trazos que le marcaban el rostro eran inmensamente negros. [...] Era una mujer bella y trabajadora. Se casó con ella. Se acostó con ella. [...] Hasta que un día, el príncipe se dio cuenta de que a la mujer le olían los sobacos. Se dio cuenta de que la mujer siempre estaba callada. Descubrió que la mudez no era admiración, sino que sencillamente ella no tenía nada que decir. El príncipe se sintió muy aburrido y muy decepcionado. [...] Más tarde, la despidió como esposa y la abandonó dentro de un cuartucho, en el que ella parecía contenta viendo la televisión a todas horas. El príncipe fue al teatro y allí conoció a una sofisticada mujer, bastante fea bajo sus afeites, una mujer elegante, doctora en antropología, con la que hablaba y que, con su sola conversación, se la ponía durísima. *Fin de la historia*⁶⁴. (nous soulignons)

⁶³ Marta SANZ, *Susana y los viejos*, Barcelona, Destino, 2006, p. 31.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

Si les codes habituels d'entrée et de sortie du conte (« *había una vez un príncipe* » et « *Fin de la historia* ») délimitent le récit à l'intérieur de la diégèse du roman et trahissent sa nature de conte enchâssé, le redoublement de l'expression « *contar un cuento* », associé à la forme réflexive (« *contarse* ») donne le signal d'un retour du conte sur lui-même, une dimension métafictionnelle inhérente à la description du récit en cours d'élaboration, qui permet de mettre en évidence toutes les potentialités de ce genre. Et de fait, la comparaison « *como para contarse un cuento que empieza diciendo...* » débouche sur trois mouvements narratifs qui se réfèrent tout autant à la diégèse du conte (l'histoire du « prince Felipe ») qu'au fonctionnement du conte en soi : ils illustrent les positionnements du conteur par rapport au réel, mais aussi la puissance modélisante du conte dans la construction des imaginaires collectifs, puisqu'ils soulignent la façon dont l'univers de référence du lecteur est conditionné par le contexte culturel dominant. Après avoir rapporté, dans un premier temps, le conte à la réalité ordinaire (le prince étant une projection idéalisée de Felipe et la femme belle et travailleuse du conte une transcription de Clara, la femme de ménage), le deuxième mouvement (« *Hasta que un día...* ») met en avant le désenchantement de Felipe – personnage ambivalent d'auteur-lecteur –, à l'égard de cet univers fictionnel codifié (« *se dio cuenta* », « *se dio cuenta* », « *descubrió* », « *desilusionado* ») ; ce deuxième temps est révélateur, au niveau diégétique, des mirages liés aux apparences, mais il agit également, du point de vue autoréférentiel, sur le lecteur implicite dont la crédulité s'évanouit lorsqu'il perçoit le pouvoir trompeur des contes – une expérience modélisante pour le lecteur réel –, jusqu'au moment où le troisième mouvement (« *El príncipe fue al teatro...* ») ouvre la voie à la promotion de nouvelles représentations mentales : la valeur de l'intelligence se substitue à celle de la beauté, et elle s'avère tout aussi efficace sur l'imaginaire du prince que la première, puisque la force sexuelle du personnage est aussi bien revigorée par des capacités intellectuelles remarquables que sous l'effet de la séduction physique.

L'on retrouve là les trois visions concurrentes convoquées par la réécriture de *Blanche-neige*, à savoir la référence au modèle normatif dominant, la représentation des soubassements occultes dont la mise en exergue entraîne la prise de conscience du lecteur actif et enfin, le contremodèle fictionnel érigé en mode alternatif à la réalité instituée.

La propension à effectuer une métalecture des contes, à passer de leur dimension référentielle pour les utiliser dans une optique autoréférentielle s'accroît dans les deux romans policiers *BBB* et *BDCJ* : l'inclusion de contes ou de micro-récits à l'intérieur des romans va de pair avec une mise en relief des dispositifs narratifs et avec l'introduction d'auteurs et de lecteurs implicites au sein de la fiction, qui attirent l'attention sur l'artéfact littéraire. Si ces dispositifs accompagnent, *stricto sensu*, la présence de récits hypodiégétiques – des contes pour la plupart, mais aussi le journal personnel de Luz dans la deuxième partie de *BBB* –, ils ouvrent également la porte à de nombreuses figures autoriales et lectoriales dans le roman, si bien que la visée critique de Marta Sanz, portant sur la fiabilité des auteurs de contes et la crédulité de leurs récepteurs, dépasse amplement le seul périmètre des récits enchâssés. De fait,

le travail de visibilisation, de décodage et de ré-encodage pratiqué sur le genre du conte apparaît comme un élément déclencheur : la suspicion à laquelle le lecteur est invité, à travers la déconstruction de l'architecture des contes, agit à la manière d'une mise en abyme poétique⁶⁵ du récit englobant, si bien que l'ajout de ces récits seconds produit une action disruptive qui s'étend et se généralise à la totalité de la fiction policière dont le lecteur questionne l'aspiration première à produire une connaissance. Car chacun des deux romans policiers affiche une double ambition herméneutique, selon laquelle l'élucidation de l'enquête policière progresse de façon parallèle à l'exploration de l'écriture en tant que processus cognitif⁶⁶, un rapprochement qui trouve sa concrétion dans le personnage fictionnel d'Arturo Zarco, narrateur homodiégétique des deux récits. Celui-ci étant malheureusement aussi peu crédible dans sa mission de détective qu'en tant qu'écrivain frustré, c'est tout l'édifice narratif qui est mis en procès, alors même que l'activité étymologiquement rattachée au conte – à savoir « conter »/ *contar* – appose son empreinte sur les deux romans. Le « -¿Paula?/- Sí, Zarco?, ¿qué me cuentas?⁶⁷ » par lequel s'ouvre *BBB*, fait de l'acte d'énonciation entre Zarco, le narrateur, et Paula, son ex-épouse et confidente, le fil conducteur des deux romans, autour duquel se multiplient les interrogations (« No sé si debo seguir relatándole a Paula, la cojita, la continuación de esta historia⁶⁸ ») et gravitent une série de narrations secondaires. Ainsi, les trois parties de *BBB* intitulées « El detective enamorado », « La paciente del doctor Bartoldi », et « Encender la luz » voient se succéder trois narrateurs homodiégétiques, Zarco, Luz – résidente de l'immeuble qui se met à écrire son journal personnel –, et enfin Paula, qui reprend l'enquête à son compte et évalue le degré de véridiction des propos antérieurs. De façon analogue, les « conteurs » foisonnent dans les cinq parties de *BDCJ* : au récit de Zarco répond celui, frustré ou empêché, de son amie Marina, et si les seuls véritables « contes » sont narrés par Zarco (« el microcuento sobre Amparo⁶⁹ ») et par Ilse, la sœur jumelle

⁶⁵ Par cette appellation, Meyer et Schlickers désignent, dans leur typologie de la mise en abyme, celle qui se réfère à la poétique narrative du texte littéraire, là où Dällenbach développe le concept de la mise en abyme « transcendante », dans laquelle la réflexion énonciative est inséparable de la réflexion métatextuelle et sert toujours d'assise à la mise en abyme du code. MEYER-MINNEMANN, KLAUS et Sabine SCHLICKERS, « La mise en abyme en narratologie », in John PIER et Francis BERTHELOT (dirs.), *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2010, p. 91-109 ; Lucien DÄLLENBACH, « Texte et code en spectacle », in *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1977, p. 123-138.

⁶⁶ Nous nous sommes attachée, dans un précédent article, à explorer la dimension herméneutique de la littérature que Marta Sanz explore dans les deux romans policiers et la mission de « visibilisation » qu'elle entend leur conférer, délaissant la dimension mimétique du roman pour privilégier une charge poétique basée sur l'esthétique du filtre, du camouflage et du (dé)cryptage. Pascale PEYRAGA, « Crypsis et mimésis : l'alibi caché de Marta Sanz dans *Black, black, black* (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012) », in Emilie GUYARD (dir.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol du XXI^e siècle*, Villeurbanne, Orbis Tertius, septembre 2016, p. 143-182. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01515694> [Consulté le 17 juillet 2018].

⁶⁷ SANZ, *Black, Black, Black*, op. cit. (note 32), p. 8.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁹ SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit. (note 33), p. 247.

de Marina qui se vante de maîtriser l'art du conte⁷⁰, la plupart des coupables supposés, Amparo, son mari Marcos Cambra le podologue, Charly la servante, prennent la parole pour raconter « leur » histoire.

Le « conte » devient alors l'équivalent du « récit mensonger » que tiennent en suspicion les différentes figures de lecteurs introduites dans la fiction (« -No sé qué te habrá contado Ilse⁷¹ », « el cuento del podólogo⁷² »). Si des invariants doivent émerger des deux romans, ils portent manifestement sur le discrédit qui frappe l'ensemble des narrateurs, décrits comme non fiables et incapables de communiquer un discours sérieux. Mais la déconsidération affecte également le langage en général et le genre des contes en soi, dont la vocation à manipuler le réel et les esprits des lecteurs est mise en avant. Ainsi, du côté des figures d'écrivains de *BBB*, nous trouverons Zarco, le détective narrateur incapable de formuler une interprétation univoque, de faire le jour sur l'assassinat qui lui est soumis, usant au contraire de malhonnêteté pour exercer par la parole un pouvoir de contrôle sur sa destinataire, Paula (« disfruto contándole a Paula las cosas con deshonestidad [...] para quedar por encima de ella⁷³ »). De même Luz est-elle dévaluée par la maladie psychique dont elle souffre et par la perversion qui l'anime lorsqu'elle utilise son journal intime – théoriquement porteur de vérité –, à des fins mystificatrices : « Luz me ha dado algo que quiero que leas. [...] Al entregarme las páginas que escribí en torno de la fecha del asesinato de Cristina, Luz se ha comportado con la misma deshonestidad que yo con Paula⁷⁴ ». Le comble est sans doute atteint avec Claudia, la pseudo-écrivaine sociale, qui méprise sa propre production⁷⁵ – condamnant par là même la littérature sociale dans son entier –, et qui dessine par contraste le profil du bon écrivain, un écrivain qui n'adoucirait pas la cruauté du réel, ne s'emparerait pas des mots d'autrui pour les rendre doux et bienveillants, ne manipulerait pas les histoires en inventant de fausses amitiés ou n'adopterait pas la position de « papesse de la conciliation⁷⁶ ». L'écrivain modèle ferait en revanche preuve de courage et n'hésiterait à manier la violence ou à l'écrire pour sortir le lecteur de son apathie ou de son confort quotidien :

Yo preferiría escribir otro tipo de novelas. Me gustaría meterle el dedo en el ojo al lector. Romperle los cristales del monóculo. Mientras tanto, soy cobarde y solo miento⁷⁷.

La situation d'inconfort est justement celle qui règne dans *BDCJ*, et elle découle de l'existence de récits rivaux uniformément marqués du sceau du mensonge⁷⁸, donnant

⁷⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁷¹ *Ibid.*, p. 227.

⁷² *Ibid.*, p. 247.

⁷³ SANZ, *Black, Black, Black*, *op. cit.* (note 32), p. 125.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁷⁵ « Yo escribo basura ». *Ibid.*, p. 59.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁸ Sont éloquentes les paroles d'amour que Marcos Cambra, le podologue, adresse à Charly, et dont la fausseté est proportionnelle à l'insistance avec laquelle il prononce ces mots : « Nosotros te queremos como a una más, Charly [...] Charly, te queremos mucho [...] como si repetir palabras fuera un modo

lieu à une véritable cacophonie narrative. L'examen des deux romans, traversés de paroles contradictoires, elles-mêmes portées par des écrivains implicites et des narrateurs manipulateurs, révèle la puissance de la parole, susceptible de produire un effet sur ses récepteurs, voire sur ses émetteurs (tel est le cas du journal intime que Luz rédige pour son action thérapeutique, selon les conseils du psychiatre). Mais ce pouvoir est néanmoins dégagé d'un enjeu de véridiction de type ontologique ou logique, à savoir, considéré en termes d'adéquation de l'esprit à la chose. En réalité, les fictions de Marta Sanz n'apportent pas tant une connaissance du réel (comme en témoigne l'échec d'Arturo Zarco à faire réellement la lumière sur les crimes commis) qu'une connaissance des récits qui en sont donnés⁷⁹, à travers l'expérience modélisante des auteurs et des lecteurs implicites, ainsi qu'en atteste la troisième partie de *BBB*. Dans « Encender la luz » en effet, Paula, à son tour narratrice homodiégétique, compare les récits antérieurs de Zarco et de Luz – les notes inscrites dans le calepin du premier et les commentaires émaillant le journal de la seconde⁸⁰ – et elle leur apporte des appréciations binaires, soit « una uve de verdadero⁸¹ », soit « una efe de falso⁸² ». Mais Paula, celle qui jette la lumière sur le récit de « Luz » – l'écrivaine bien ou mal nommée selon que l'on évalue son journal à l'aune d'un Zarco aveugle ou de la lucide Paula – est avant tout une habile lectrice dominée par la curiosité, qui en vient rapidement à personnifier la figure du lecteur « modèle » puisqu'elle qui accède à la connaissance et va même jusqu'à apprendre des récits mensongers :

Aprendo cosas gracias al diario de Luz. [...] gracias al diario de luz, creo que sé de quién he de cuidarme⁸³.

Aprendo, he aprendido del diario de Luz, cosas que no tienen sólo que ver con el orden de los acontecimientos o con las verdades que se esconden en las mentiras y viceversa⁸⁴.

À travers Paula, est mise en avant l'attitude du « bon » lecteur, celui que les deux romans appellent de leurs vœux en mettant en scène un double paradigme lectoriel, constitué d'un côté par une horde de lecteurs crédules et passifs, qui adhèrent sans

de asentir o de dar la razón. De contar la verdad. [...] Charly necesita que la engañen con bellas historias que transformen en realidad su sueño ». SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit. (note 33), p. 216-217.

⁷⁹ Ce recentrement depuis l'univers référentiel vers l'univers de la fiction est induit par le personnage de Claudia lorsqu'elle rappelle la nature du contrat de véridiction passé entre l'auteur et le lecteur : « Nuestro pacto era con la ficción, nunca con la verdad. Aunque la gente confunde las dos cosas continuamente ». SANZ, *Black, Black, Black*, op. cit. (note 32), p. 262.

⁸⁰ « Recuerdo lo primero que debo hacer aquí: levantar acta de los verdaderos y de los falsos del diario de Luz. Desvelar las estilizaciones narrativas de un detective enamorado ». *Ibid.*, p. 231.

⁸¹ *Ibid.*, p. 231, 232, 260, 267.

⁸² *Ibid.*, p. 234, 243, 267.

⁸³ *Ibid.*, p. 227.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 230.

réserve à tous les récits manipulateurs⁸⁵, et de l'autre par le lecteur incrédule, avide de savoirs, prêt à remettre en cause les chemins balisés. Dans *BDCJ*, le labyrinthe de buis dans lequel Ilse conduit Zarco, et qui génère toutes sortes de métaphores herméneutiques, permet à la sœur de Marina de dessiner cette double figure du lecteur : le lecteur docile et influençable, pour lequel elle joue à la « fée marraine », et les lecteurs qu'elle refuse de guider dans un but éducatif – en l'occurrence, ses propres filles –, pour leur permettre d'acquérir une autonomie critique :

No les diré ni una palabra de aquellos caminos que puedan recorrer solas. Los descubrirán disfrutando del misterio y del miedo de la primera vez. No soy Ariadna, aunque hace un rato haya podido parecértelo, Arturo. No tenderé hilos a lo largo del túnel. Hay tinieblas didácticas. La sombra a veces no es diabólica⁸⁶.

Le discours métafictionnel élaboré dans les deux romans policiers permet donc de représenter une expérience personnelle qui n'est pas, comme dans le réalisme « traditionnel », une expérience du monde, car elle apporte plutôt une connaissance au deuxième degré, celle de la lecture et de l'interprétation lectoriale, assimilable à une forme de « métaréalisme ». Dans ce dispositif, la présence de récits seconds, et notamment de contes, justifie d'un point de vue narratif l'intégration diégétique de figures d'auteurs et de lecteurs, si bien que les récits insérés fournissent un alibi pour analyser les modalités d'émission et de réception d'un texte et procéder à la révision complète des auteurs et des lecteurs, qu'ils soient naïfs, passifs et crédules ou au contraire lucides, critiques et actifs.

Mais les contes ne sont pas uniquement prétexte à la modélisation d'un auteur fiable et d'un lecteur incrédule, car ils apportent également un éclairage sur le genre du polar, un genre dénaturé – selon Marta Sanz – pour s'être écarté de sa fonction critique originelle. Nous avons déjà démontré, dans un autre contexte⁸⁷, que le détournement des codes du polar et la version édulcorée que la romancière en proposait dans *BBB* et *BDCJ* visibilisait aussi bien le changement de nature profonde du genre que la

⁸⁵ Peuvent être cités les multiples lecteurs de Luz – Clemente, Omo, Claudia, Josefina –, ou encore Zarco, prêt à croire avec les yeux de la foi les lectures codifiées et rassurantes que sont les fictions policières et les contes : « Zarco cree en Barbazul, en la casita de chocolate que devora a sus moradores, en Svengali, en Raymond Chandler, en las hadas, en Santa Marlène Dietrich que interpreta el papel de falsa pitonisa. [...] Zarco cree en Dios, aunque él crea que no. Es un idólatra con un código genético parecido al de Luz » (nous soulignons). *Ibid.*, p. 224.

⁸⁶ SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, *op. cit.* (note 33), p. 145.

⁸⁷ L'article « Cripsis et mimesis... » aborde la transgression du polar par Marta Sanz, selon une double optique de distanciation et de dévoilement des idéologies invisibles. Nous renvoyons par ailleurs aux articles de Francisco Álamo Felices et de David Becerra Mayor, qui analysent également la rupture des codes du roman policier chez Marta Sanz. PEYRAGA, *op. cit.* (note 60) ; FRANCISCO ÁLAMO FELICES, « La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica alternativa: la reconversión del subgénero negro en *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), de Marta Sanz », *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 5, n° 2, 2017, p. 357-381 ; DAVID BECERRA MAYOR, « Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad) », in *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015, p. 107-159.

tendance des discours néolibéraux actuels à gommer les oppositions de classe et les marques de conflits sociaux.

Or il s'avère que, si les contes intercalés entretiennent des liens de proximité avec les romans policiers et peuvent être perçus, par divers aspects, comme la reproduction miniature de la poétique des polars chez Marta Sanz, ils s'en distinguent aussi par d'autres points, la romancière leur donnant une fonction de contre-blasons narratifs susceptibles de modifier à leur tour le polar ou d'indiquer au « genre malade » la voie de la guérison. Il va de soi que si le concept de contre-blason peut être associé au domaine de la poésie⁸⁸, nous revendiquerons davantage la filiation gidienne, lorsque, partant des miroirs inclus dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, André Gide définit la mise en abyme⁸⁹, cet organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, comme une modalité de la réflexion dont la propriété consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre. Dans le cas des contre-blasons, qui prennent le parti de la satire et du blâme, le réseau de différences et d'oppositions n'est réellement fonctionnel que grâce à un ensemble de similitudes préalables qui poussent le lecteur à mettre les deux niveaux en regard. Parmi ces analogies, la codification extrême des deux genres – le conte et les romans policiers – et leur appartenance à la littérature populaire doivent être mises en avant, car elles déterminent leur aptitude à véhiculer des normes et des idéologies. Pour l'un comme pour l'autre, Marta Sanz active des mécanismes de réécriture et de parodie, qui placent ces formes génériques à une distance critique, et elle s'ingénie à déconstruire leurs codes afin de dénoncer leur capacité de manipulation respective et de souligner la situation de confort dans laquelle elles maintiennent habituellement le lecteur passif. Mais un examen plus précis de ces deux genres chez Marta Sanz met à jour des différences non négligeables, qui font émerger une supériorité du conte sur le polar, ne serait-ce qu'à travers les instances narratives qui s'y rattachent. En effet, la seule lectrice à sortir indemne du naufrage narratif des deux romans est Paula, celle qui lit et voit tout « claro como la luz », un personnage clairvoyant qu'Arturo Zarco compare soit à la Fée Clochette⁹⁰, à travers laquelle tout un univers féérique est convoqué, soit à Jiminy Cricket, ce grillon servant de bonne conscience à un Pinocchio célèbre pour ses mensonges. Ces personnages de contes, dont les paroles viennent perturber « de l'intérieur » les pensées du détective – de la même façon que le conte produit une onde de choc au cœur du genre policier –, font naître l'image d'une marionnette dissidente que le ventriloque – Zarco – devrait enfermer dans une cage pour ne pas

⁸⁸ Pour rappel, le blason est un court poème écrit à la louange d'un objet dont on célèbre les vertus singulières, et dont le fondateur serait le poète Clément Marot, avec son *Blason du beau tétin* (1536), qui trouva son répondant dans le *Blason du laid tétin*, « contre-blason » qui abjurait le premier et célébrait le « rebours » des beautés.

⁸⁹ Cette figure doit sa dénomination au procédé héraldique du « blason » ou de « l'écu », dont l'abîme est le cœur, Gide ayant été captivé par l'image d'un écu accueillant, en son centre, une réplique miniaturisée de soi-même. Lucien DÄLLENBACH, « Les blasons d'André Gide », in *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1977, p. 15-31.

⁹⁰ SANZ, *Un buen detective no se casa jamás*, op. cit. (note 33), p. 199.

être dévoyé par leurs propos⁹¹. Et de fait, Paula se substitue à Zarco en tant qu'enquêtrice et que narratrice⁹², en même temps que les contes et certaines de leurs caractéristiques viennent se projeter, thématiquement et structurellement, sur les récits policiers. La façon dont les deux dernières parties de *BDCJ* sont placées sous la tutelle des contes à travers leur titre respectif – « Cripsis o el cuento de la madratra », et « Perdices », pour reprendre le schéma conclusif des contes, « fueron felices y comieron perdices » –, est un indice majeur de la contamination du polar par des contes eux-mêmes pervertis⁹³, qui ne se contentent pas d'un rôle subalterne, anecdotique ou purement illustratif. Loin de là, le conte exerce une fonction compensatoire sur un polar aseptisé et il réintroduit de la cruauté et de la perversion là où Marta Sanz les avait sciemment gommées pour suggérer l'occultation des violences systémiques par des littératures sclérosées et des discours hégémoniques⁹⁴. C'est la raison pour laquelle *BBB* donne lieu à une polarisation chromatique entre l'espace du polar, privé de couleurs et d'authenticité, et l'espace cruel et chatoyant de l'univers féérique. Ainsi, le regard filtrant de Zarco, qui détermine la construction d'un monde en noir et blanc, est accentué par la protanopie d'Olmo qui l'empêche de percevoir les déclinaisons de rouge, et par le désir de protection maternelle de Luz, qui l'amène à censurer les contes porteurs de cruauté⁹⁵ et à élaborer une liste de contes et d'images tabous, tels que *Le petit chaperon rouge*, les lèvres couleur rubis des princesses, les gouttes de sang jaillissant sur la neige, ou les dents acérées de vampires. Et paradoxalement, l'immixtion du conte, producteur d'images sanguinolentes dans cet espace narratif aseptisé ou « saponifié⁹⁶ » – en l'absence de tout cadavre attesté – produit un effet salvateur ou cathartique sur les

⁹¹ « Quizá tenga que meter a Pauli dentro de la caja como el ventrílocuo a su muñeco disidente ». *Ibid.*, p. 104.

⁹² « Yo seré sus ojos y sus oídos –seré mucho más: la inteligencia que a veces le falta ». SANZ, *Black, Black, Black*, *op. cit.* (note 32), p. 227.

⁹³ Cette perversion des contes par Marta Sanz est inhérente à une réécriture qui les fait basculer du côté de la violence et qui modifie surtout leur conclusion, habituellement heureuse, de façon à projeter une ombre funeste sur l'histoire criminelle qui structure la diégèse des deux romans. Ainsi, la chambre de la belle au bois dormant devient, dans *BDCJ*, le lieu où Marcos Cambra donne son premier baiser à Marina avant de lui administrer une injection létale (*ibid.*, p. 229), et la référence à la pantoufle de verre est ironiquement utilisée pour mettre à jour l'usurpation d'identité et le crime commis par Janni : « Vemos, con nuestros propios ojos, que el pie de Amparo excede por todas partes el perfil de la pedigráfica. A Amparo Orts no le entra el zapatito de cristal » (*ibid.*, p. 208). Enfin, le renoncement aux fins idylliques des contes, qui vient gangréner le polar, se matérialise dans la dernière partie du roman, « Perdices », au moment où le lecteur découvre le poinçon enfoncé dans sa poitrine d'Ilse et qu'il comprend que la « belle endormie » ne se réveillera jamais. (*ibid.*, p. 302).

⁹⁴ PEYRAGA, *op. cit.* (note 60), p. 159-162.

⁹⁵ Nous rappellerons que l'adjectif « cruel » vient du latin *crudelis*, « qui aime le sang », lui-même dérivé de *crudus* (« cru, saignant »), et renvoie donc étymologiquement au sang versé.

⁹⁶ « Saponificación es el nombre de un fenómeno de conservación cadavérica sin líquidos ni aditivos, sin conservantes ni colorantes, ajeno a la ciencia de los taxidermistas [...]. Abú, tu mamá va a saponificarse, ¿cómo me saponificaría yo?, el cielo está saponificado, ¿quién lo desaponificará?, el desaponificador que lo desaponifique, buen desaponificador será... Abú, la saponificación es un proceso químico mediante el cual se obtiene el jabón, seguro que tu abuelita, Abú, sabe mucho de saponificaciones ». SANZ, *Black, Black, Black*, *op. cit.* (note 32), p. 170.

personnages du roman. Sont révélateurs les propos de Luz qui, dans sa critique de la littérature sociale portée par Claudia, condamne l'hypocrisie des esprits bien-pensants qui détournent les mots crus pour les expurger et vante par contre un retour de la violence comme la marque d'une redécouverte de soi et d'un ancrage dans une réalité incarnée : « Me ha reconfortado esta pizca de violencia, esta brutalidad babosa que me ha redescubierto mi cuerpo olvidado⁹⁷ ».

En fin de compte, la proposition littéraire de Marta Sanz s'oriente dans deux directions complémentaires. D'une part, et tout en établissant que l'univers fantastique fait allusion au monde réel tout en se distinguant de celui-ci⁹⁸, elle met en garde contre une littérature lénifiante qui masquerait la violence de la société et elle prend comme exemple – pour les promouvoir – les contes de fées qui mettent les enfants au contact de perversions et de luttes de pouvoir d'ordre varié, à la condition exclusive – et là se trouve le deuxième volet de sa proposition – que l'accent soit mis sur l'éducation des lecteurs et sur le développement de leur conscience critique :

Por eso soy partidaria de que [...] los niños vean los telediarios y lean cuentos de hadas machistas, crueles y políticamente muy incorrectos; a través de la lectura de fuentes tan perversas como éstas se construye la conciencia crítica. Formulando las preguntas adecuadas e intentando responderlas.

No se trata de ejercer la censura, de tachar textos con mojigatería y una especie de autoritarismo moral, sino de enseñar a leer críticamente, de poner el acento en lo educativo frente a los fuegos artificiales de la cultura. Me parece que hay que subrayar, con un rotulador rojo si hace falta, lo que existe y no nos gusta para hacerlo visible, obvio y, así, poderlo transformar⁹⁹.

CONCLUSION

Ce détour par les contes merveilleux engage la réflexion sur ce que peut la littérature ou plutôt, sur ce qu'elle fait déjà et sur ce que l'on peut attendre d'elle dans l'avenir. L'essai co-écrit par Marta Sanz, *Qué hacemos con la literatura*¹⁰⁰, qui place ce questionnement au cœur de ses propos, mérite que nous nous attardions *a minima* sur son intitulé complet, car celui-ci relève à la fois du bilan et programme : *Qué hacemos para contruir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología : la literatura*. Le point de départ de cet énoncé repose sur un constat douloureux, qui prend acte de l'utilisation de la littérature commerciale ou « sociable » – selon une expression du critique Ignacio

⁹⁷ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁸ Voir à ce sujet les propos de l'écrivaine dans Esther GARCÍA VALDECANTOS, « ¿Son perjudiciales los cuentos de hadas? », *El Mundo*, titre du fascicule : *Yo Dona*, p. 10-12, et dans David BECERRA MAYOR, *op. cit.* (note 22).

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ David BECERRA MAYOR, Raquel ARIAS CAREAGA, Julio RODRIGUEZ PUERTOLAS et Marta SANZ, *op. cit.* (note 30).

Echevarría¹⁰¹ – à des fins de mystification, la littérature ne se limitant pas à voiler la réalité mais tendant aussi à manipuler les esprits, et ce constat est effectivement celui que nous avons pu dresser dans notre étude des contes et dans celle des romans policiers, les uns imposant aux enfants des modèles culturels hégémoniques, les autres visant à adoucir la réalité ou à normaliser les violences et oppressions systémiques générées par la société.

La réponse apportée par Marta Sanz prend la forme de réécritures parodiques dans lesquelles la perversion – l'un des motifs privilégiés des contes merveilleux – joue un rôle prépondérant, car elle induit des renversements multiples et nourrit le discours dissident attendu, qui permet de réinventer de nouveaux modèles culturels et de produire un effet émancipateur.

Pour autant, la transformation des imaginaires collectifs n'est pas, en soi, la « finalité » poursuivie par Marta Sanz. Invitée par Esther García Valdecantos à donner son avis sur la dangerosité des contes de fées et sur les comportements sexistes qu'ils encouragent, elle en vient à défendre catégoriquement les contes de fées classiques et leur qualité littéraire, rejetant l'idée d'une réélaboration méthodique qui évincerait de ces récits toute trace de violence ou de machisme :

Marta: ¿Para qué vas a rehacer textos que ya están maravillosamente escritos por Perrault, los hermanos Grimm o Andersen? Yo estoy con María Rosa Nadales, profesora de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad de Córdoba, que dice que no se trata de dejar a un lado los relatos tradicionales, sino de desarrollar en los niños estrategias de lectura crítica para que, con todo lo que tienen a su disposición, puedan discernir. El problema no son los cuentos, sino lo que nosotros como padres y educadores podemos enseñarles a partir de ellos: hay que mostrarles cómo leer el texto, no censurarlos¹⁰².

En vérité, les réélaborations textuelles expérimentées par Marta Sanz sont à considérer prioritairement comme des « moyens » utilisés pour explorer les genres littéraires, définir leurs limites et sonder les codes qui les régissent. De ce fait, la subversion des conventions génériques, la mise en tension de récits appartenant à un même genre, la mise à l'épreuve d'un genre par l'autre, permettent d'en décomposer le fonctionnement et d'attirer l'attention du lecteur sur leur soumission à des systèmes culturels dominants. L'on peut d'ailleurs remarquer que les perversions et les comportements considérés comme déviants ou pathologiques à une époque donnée ne le sont plus à une autre, selon des critères qui relèvent avant tout de normes

¹⁰¹ Partant du constat de la pleine intégration de la littérature dans la société de consommation capitaliste, transformant le livre en un objet de consommation jetable et le lecteur en un client qu'il convient de satisfaire à tout prix, Ignacio Echevarría définit, non sans ironie, le passage de la littérature « sociale » à la littérature « sociable », une critique qui trouve un écho certain dans les propos de Claudia, l'écrivaine sociale de BBB. Echevarría affirme ainsi : « Se trataba, a partir de ahora, de seducir al lector, de establecer con él una relación "cómplice". Nada de actitudes incomodadoras. El fantasma de la narrativa *social* se conjuró mediante una narrativa *sociable*. Esta nueva sociabilidad impuso el éxito como arancel o canon necesario en el tráfico de la literatura en la sociedad. Ya de ahí se pasó, inevitablemente, al canon del éxito ». Ignacio ECHEVARRÍA, *Trayecto: un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Debate, 2005, p. 35.

¹⁰² Esther GARCÍA VALDECANTOS, *op. cit.* (note 94).

sociales. Ainsi la fin « révolutionnaire » de *Blancanieves* et le refus d'enfanter sans contrôle de la natalité devient de nos jours une valeur revendiquée et assumée par une grande partie des sociétés occidentales. Dès lors, construire un discours dissident n'équivaut pas tant à modifier le contenu même des contes – voire des romans policiers – qu'à dévoiler les ressorts idéologiques qui les sous-tendent et à souligner leur caractère contextuel, et donc évolutif. Nous reviendrons à ce sujet sur l'expression d'« ADN féérique » que nous avons dans un premier temps employée et qui, à la lumière de nos analyses, requiert une correction. Car s'il est peu approprié d'évoquer la quintessence d'une forme littéraire placée sous la dépendance de facteurs externes variables, il est tout aussi vain de prétendre en modifier poétiquement la nature, quand la seule transformation recherchée est celle du lecteur. Un lecteur qui se voit certes attribuer un « code génétique » lorsqu'il s'agit de souligner son immobilisme et ses croyances aveugles¹⁰³ mais que Marta Sanz entend éduquer en éveillant en lui l'inquiétude, la curiosité et la perspicacité nécessaires à la compréhension des imaginaires et du monde littéraire.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

ÁLAMO FELICES, Francisco, « La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica alternativa: la reconversión del subgénero negro en *Black, black, black* (2010) y *Un buen detective no se casa jamás* (2012), de Marta Sanz », *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 5, n° 2, 2017, p. 357-381.

AMALVI, Cécile, *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse*, Montréal, Université du Québec, 2008.

BECERRA MAYOR, David, « Marta Sanz: "El modelo femenino actual es recauchutado y de pubis infantil" », *El Asombrario & Co.*, 24 mars 2015. URL : <https://elasombrario.com/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/> [Consulté le 2 mai 2019].

BECERRA MAYOR, David, « Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad) », in *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid : Tierradenadie, 2015, p. 107-159.

BECERRA MAYOR, David, ARIAS CAREAGA, Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio et SANZ, Marta, *Qué hacemos con la literatura*, Tres Cantos, Akal, 2013.

BERNAD, Clemente et MARTÍNEZ, Carolina, *Presentación colección « Te cuento... »*, [s.n.], *Traficantes de Sueños*, 49:43, Madrid, 2015. URL : <https://soundcloud.com/traficantesdesue-os/presentacion-coleccion-te-cuento> [Consulté le 31 octobre 2019].

BETTELHEIM, Bruno, *Psychoanalyse des contes de fées*, traduit par Théo CARLIER, Paris : Éditions Robert Laffont, 1976.

BETTELHEIM, Bruno, « "Blanche-Neige": les difficultés pubertaires de l'enfant de sexe féminin », in *Psychoanalyse des contes de fées*, traduit par Théo CARLIER, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 252-270.

BONATTO, Adriana Virginia, « Representaciones de identidades femeninas a partir de tradiciones masculinistas en *Susana y los viejos* de Marta Sanz », *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n° 94, 11 octobre 2017, p. 9-23.

BONNET, Nicolas, « Avatars du conte », *Textes et contextes*, n° 8, 1 décembre 2013. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=407> [Consulté le 24 mars 2019].

¹⁰³ Tel est le cas de Zarco et de Luz dans *BBB* : « Zarco cree en Dios, aunque él crea que no. Es un *idólatra con un código genético* parecido al de Luz » (nous soulignons). SANZ, *Black, Black, Black*, op. cit. (note 32), p. 224.

CENTOFANTI, Fabrizio, « Guido Michelone entrevista Marta Sanz », *La poesía e lo spirito*, 13 septembre 2014. URL : <https://lapoesiaelospirito.wordpress.com/2014/09/13/guido-michelone-intervista-marta-sanz/> [Consulté le 19 janvier 2019].

DÄLLENBACH, Lucien, « Les blasons d'André Gide », in *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1977, p. 15-31.

DÄLLENBACH, Lucien, « Texte et code en spectacle », in *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, DL 1977, p. 123-138.

DUPONT-ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse en Europe : panorama historique*, Paris, PUF, 1981.

ECHEVARRÍA, Ignacio, *Trayecto: un recorrido crítico por la reciente narrativa española*, Barcelona, Debate, 2005.

FABRE, Daniel et SCHMITT, Jean-Claude, « Préface », in *Les racines historiques du conte merveilleux* (1946), Paris, Gallimard, 1983, p. I-XXII.

GARCÍA VALDECANTOS, Esther, « ¿Son perjudiciales los cuentos de hadas? », *El Mundo*, titre du fascicule : Yo Dona, p. 10-12. URL : <https://e00-el-mundo.uecdn.es/yodona/estaticas/documentos/tertulia53.pdf> [Consulté le 02 mai 2019].

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, traduit par Jacques MORIZOT, Paris, Hachette Littératures, 2005.

JAKOBSON, Roman, « Du réalisme artistique », in Tzvetan TODOROV (dir.), *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Éd. du Seuil, 1966.

LA GENARDIERE, Claude de, *Encore un conte ? Le petit Chaperon rouge à l'usage des adultes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996.

LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands : essai sur la littérature enfantine*, traduit par Monique CHASSAGNOL, Paris, Rivages, 1999 (Rivages Poche Bibliothèque étrangère, 279).

MEYER-MINNEMANN, KLAUS, et SCHLICKERS, Sabine, « La mise en abyme en narratologie », in John PIER et Francis BERTHELOT (dirs.), *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2010, p. 91-109.

PEYRAGA, Pascale, « Crypsis et mimésis : l'alibi caché de Marta Sanz dans *Black, black, black* (2010) et *Un buen detective no se casa jamás* (2012) », in Emilie GUYARD (dir.), *L'imaginaire social dans le roman noir espagnol du XXI^e siècle*, Villeurbanne, Orbis Tertius, septembre 2016, p. 143-182. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01515694> [Consulté le 17 juillet 2018].

RAMOS, Dulce María, « Marta Sanz: "La literatura y la ficción son verdad" », *El Universal*, sect. Entretenimiento, 30 septembre 2018. URL : <http://www.eluniversal.com/entretenimiento/21927/marta-sanz-la-literatura-y-la-ficcion-son-verdad> [Consulté le 12 janvier 2020].

SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas, « Relecturas y creación desde la subversión: Susana y los viejos, de Marta Sanz », *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 21, 2012, p. 625-649.

SANZ, Marta, « Siete apuntes sobre literatura y compromiso », *Mercurio: panorama de libros*, n° 175, 2015, p. 12-13.

SANZ, Marta, *No tan incendiario: textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2014.

SANZ, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, Barcelona, Anagrama, 2012.

SANZ, Marta, « Por qué un detective no se casa jamás », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 741, 2012, p. 43-48.

SANZ, Marta, *El frío* (1995), Madrid, Caballo de Troya, 2011.

SANZ, Marta, *Black, Black, Black*, Barcelona, Anagrama, 2010.

SANZ, Marta, « Ver, oír y no callar », *Dominio público*, 24 octobre 2007. URL : <http://blogs.publico.es/dominiopublico/73/ver-oir-y-no-callar/> [Consulté le 25 juin 2016].

SANZ, Marta, *Susana y los viejos*, Barcelona, Destino, 2006.

SANZ, Marta et ELMUNDOLIBRO, « La novela que viene : Marta Sanz en 5 minutos », *Elmundolibro*, mars 2003. URL : https://www.elmundo.es/elmundolibro/especiales/2003/03/la_novela_que_viene/e_marta.html [Consulté le 27 décembre 2019].

SANZ PASTOR, Marta et BERNAD ASIAIN, Clemente, *Te cuento... Blancanieves*, 1^{re} éd., Navarra, Alkibla Editorial, 17 novembre 2014.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> [Consulté le 16 janvier 2020].

SCHAEFFER, Jean-Marie, « La modélisation fictionnelle : fiction et référence », in *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999 (Poétique), p. 198-230.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir : chronique du XIXe siècle*, Paris, Michel-Lévy frères, 1854.

VARA FERRERO, Natalia, « Lecciones del "yo": autobiografía, ficción y sujeto ético en Marta Sanz », *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, vol. 6, n° 7, 2015.

ZIPES, Jack David, *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 par François RUY-VIDAL, Paris, Payot, 1986.

ŽIZEK, Slavoj, *Violence : six réflexions transversales*, traduit par Nathalie PERONNY, Vauvert (Gard), Au Diable Vauvert, 2012.

BIO-BIBLIOGRAPHIE

Pascale PEYRAGA (Pr, Université de Pau et des Pays de l'Adour) – Agrégée d'espagnol, elle est, depuis 2010, professeur des universités à Pau, où elle occupe un poste profilé « Littérature et Arts (Espagne contemporaine) ». Ses recherches portent sur la théorie de la littérature, les critères de généricité et les relations entre texte et image dans le monde hispanique, en privilégiant l'étude des transferts interdisciplinaires et des formes transgénériques.