

LES RÔLES FÉMININS DANS LES RÉÉCRITURES DE CONTES DE CLAUDINE GALEA : LA
MAISON ET LA FORÊT
ARIANE ISSARTEL



Au Bois, mise en scène de Benoît Bradel, création au TNS en 2018, crédit photo Jean-Louis Fernandez.

D'un certain point de vue, on peut considérer que les contes de fées dans leur version originale sont avant tout une histoire de possession d'espaces, ainsi que des fonctions narratives et des valeurs associées à ces espaces. On pense par exemple à la tour de Raiponce ou de la Belle au bois dormant – elle-même entourée de ronces inextricables –, à la maison du petit Chaperon rouge ou de Cendrillon privée de bal, et jusqu'au cercueil de Blanche-neige, dernière étape d'un confinement progressif qui s'applique exclusivement aux femmes. Cette réclusion semble condamner automatiquement les personnages féminins à des valeurs de passivité, d'attente voire de sommeil, quand les personnages masculins, les héros, gagnent dans leur contact avec l'extérieur audace, liberté, courage et détermination.

Les réécritures théâtrales de contes de fées qui fleurissent depuis quelque temps dans les dramaturgies contemporaines semblent alors prendre cette question à bras-le-corps, et offrir littéralement à leurs héroïnes le droit de se promener dans toute la scénographie, dans une prise de pouvoir qui est d'abord celle de l'espace, puis celle du langage. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler indique ainsi qu'il faudrait pratiquer au sujet de la catégorie du féminin une « généalogie » au sens de Nietzsche, c'est-à-dire « chercher à comprendre les enjeux politiques qu'il y a à désigner ces catégories de l'identité comme si elles étaient leurs propres *origine* et *cause* alors qu'elles sont en fait les *effets* d'institutions, de pratiques, de discours »¹ ; à cette liste nous pourrions ajouter, de lieux. Quitter le lieu permettrait-il alors de changer la catégorie ? En poursuivant la ligne de la généalogie,

¹ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006 [1990], p. 53.

Butler affirme que le genre est avant tout un *faire*, un processus, dont nous devrions être capables de nous emparer – ici afin de rendre aux héroïnes une agentivité dans l'espace théâtral :

Le genre se révèle performatif – c'est-à-dire qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire, mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. Repenser les catégories de genre en dehors de la métaphysique de la substance est un défi à relever à la lumière de ce que Nietzsche notait dans la *Généalogie de la morale* : à savoir qu'« il n'y a point d'être caché derrière l'acte, l'effet et le devenir ; l'acteur n'a été qu'ajouté à l'acte – l'acte est tout »².

Quoi de mieux pour expérimenter cette nouvelle agentivité que la forêt ? *Topos* des contes et du récit en général, la forêt est souvent pensée dans un régime binaire d'opposition : ville/forêt, ordre/chaos, lumière/obscurité, civilisation/sauvagerie, familier/inconnu – une binarité à réactualiser dans un contexte de réappropriation des espaces pour les héroïnes. Elle est aussi le lieu qui symbolise, selon le genre des personnages, l'aventure ou le danger : si l'aventure est souvent positive chez les hommes, elle mène quasiment toujours à la mort, réelle ou symbolique, des personnages féminins. Mais elle est aussi l'espace d'une renaissance possible, l'espace des cycles et du renouveau : on y entre pour en ressortir transformé·e, grandi·e, après une quête qui a surtout permis d'avoir accès à soi-même. Claudine Galea l'affirme comme une provocation ou une incitation au début de son texte *Blanche-neige foutue forêt* : « C'était dans la forêt/ c'est toujours là que ça se passe/ dans la touffue forêt »³.

La relation de Claudine Galea avec les contes de fées au théâtre commence en 2009 avec *Petite Poucet*. Le texte est écrit pour les enfants, et Galea féminise le rôle, premier acte de réécriture qu'elle explique dans un entretien :

Le conte c'est comme l'enfance, c'est une matrice. Les contes ont été créés pour des veillées où il y avait adultes et enfants présents. Je me suis intéressée très tard au conte, j'ai commencé par *le Petit Poucet* qui était un texte pour enfants. Mais je m'y suis intéressée comme adulte, c'est-à-dire que le conte correspond à des émotions qu'on a enfant, qu'on n'exprime pas forcément. C'est très intéressant de revenir vingt ou trente ans plus tard, et se dire : « mais qu'est-ce que j'aimais dans ce conte et qu'est-ce que je n'aimais pas ? », parce que souvent ça correspond à quelque chose qu'on est devenu. Par exemple *le Petit Poucet*, c'était un conte que je détestais, ma mère s'acharnait à me le raconter mais je le détestais, parce que je ne comprenais pas pourquoi un enfant qu'on perdait dans la forêt s'ingéniait à rentrer chez ses parents. Ma mère me disait : « toi tu as de la chance d'avoir à manger », etc., tout le côté moralisateur des contes. Je me suis réinterrogée sur pourquoi je détestais ce conte, et je me suis dit bien sûr ! Moi je n'avais qu'une envie, c'était de prendre la tangente, donc j'ai écrit une *Petite Poucet* qui prenait ses cailloux pour s'en aller loin, pas pour rentrer chez ses parents ! Et c'est exactement ce que j'ai fait dans ma vie finalement, je n'ai pas correspondu aux attentes de ma mère⁴.

Suivront en 2015 *Au Bois*, adapté librement du *Petit Chaperon rouge*, situé dans une modernité urbaine avec une petite fille déjà collégienne et une lecture radicale du conte original : la rencontre avec le loup est un viol. Claudine Galea y ose un procédé d'écriture très audacieux, qui questionne à la fois la méta-textualité et la méta-théâtralité de la matière du conte : chaque séquence précise les personnages en présence, mais ne détermine pas comment la parole doit être distribuée. Elle met ainsi en évidence la circulation des discours sur la relation des femmes à l'espace public, dans des combinaisons parfois très cruelles qui questionnent l'éducation, les diktats, la rumeur, et l'internalisation des catégories de l'identité décrites par Butler. Enfin, en 2018 paraît *Blanche-neige foutue forêt*, réécriture du conte éponyme où Blanche-neige se relève elle-même de son cercueil sans attendre le baiser du prince.

² *Ibid.*, p. 96.

³ Claudine GALEA, *Blanche-neige foutue forêt*, Les Matelles, Espaces 34, 2018, p. 15.

⁴ Claudine GALEA, entretien vidéo réalisé dans le cadre du « 1er juin des écritures théâtrales jeunesse 2016 », Paris, Librairie de l'Éducation. En ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Claudine-Galea-a-propos-de-Au-Bois-1er-Juin-des-ecritures-theatrales-jeunesse-2016>

Nous nous intéresserons donc à la manière dont l'opposition entre la maison et la forêt est réactualisée par les réécritures féministes de contes de fées : dépassant son statut de lieu hostile, la forêt y devient alors un trou matriciel où questionner les catégories du féminin et s'inventer une nouvelle identité, à la fois dans la relation au corps, au langage, à l'espace et aux rôles permis par le conte.

Les espaces-temps de la maison et de la forêt : entre immobilité et renaissance

Si les réécritures de contes de fées s'emploient à libérer les héroïnes, cette libération comprend non seulement les jeunes femmes, mais aussi les personnages de mères : c'est une nécessité contemporaine de questionner aussi ces figures souvent cantonnées dans les contes originaux à des rôles de marâtres, de belles-mères castratrices ou de sorcières. Le sujet des espaces touche celui du conflit de générations, qui questionne à la fois le droit, l'envie ou la possibilité de sortir. Le texte *Au Bois* met ainsi particulièrement en regard trois générations de femmes. Si la Petite est toujours dehors à vélo et maîtrise son environnement, la Mère a perdu l'habitude de l'extérieur :

Je me trompe tout le temps je n'ai aucun sens de l'orientation Tu te perdrais dans un dé à coudre disait ma grand-mère La petite ce n'est pas pareil La petite ne se perd jamais [...] La petite a une boussole dans la tête Je peux lui faire confiance Elle ne fait pas de détours inutiles elle ne traîne pas en route elle n'est pas tête en l'air⁵.

Confinée dans de petits espaces, en circuit fermé entre « le boulot la salle de gym l'hypermarché »⁶, la Mère se trouve parfois saisie d'une violente nostalgie du dehors. La forêt est alors vue comme un jardin d'Éden associé à l'enfance, un territoire à reconquérir si seulement elle osait sortir plus souvent de sa voiture. Quant à la grand-mère, l'enfermement est encore plus grand : elle habite de l'autre côté de la forêt, dans un espace que vraisemblablement elle ne peut plus quitter, et ni sa fille ni sa petite-fille n'ont envie de traverser le bois pour s'y rendre.

La matrice du conte du Petit Chaperon rouge, ici modernisée par Galea, exacerbe alors cette relation entre le corps de la femme et l'espace public en fonction des âges, et met en lumière une injustice cruelle : quand faut-il se montrer, quand faut-il se cacher ? Ainsi, on inculque dès l'enfance aux petites filles que l'espace public est dangereux, et c'est bien le sens de la morale initiale formulée à la fin du conte de Perrault : « On voit ici que de jeunes enfants/ Surtout de jeunes filles Belles, bien faites, et gentilles/ Font très mal d'écouter toute sorte de gens/ Et que ce n'est pas chose étrange/ S'il en est tant que le Loup mange »⁷. Si tu veux sortir, tu le paieras.

Galea poursuit : « On ne s'amuse plus dans les bois On ne cueille plus fleurs noisettes et autres vanités On ne traîne pas On se dépêche de les traverser/ Quand on est une fille Une fille avec ses atours de fille »⁸. Et en même temps, Galea met en évidence une forme de cruauté à l'œuvre lorsque ce danger disparaît... « Mères trop vieilles maintenant n'intéressent plus les loups »⁹, écrit-elle. L'hypocrisie est criante : seules les jeunes ont le droit de sortir, mais doivent s'attendre à se faire agresser ; et lorsqu'on est « périmée », il ne faudrait plus se montrer ? Lorsque la Mère prend plaisir à aller seule au café, comme dans sa jeunesse, et qu'elle savoure ce petit moment de liberté retrouvée, une bande d'adolescents se moquent d'elle et l'appellent « mamie ». La conclusion est

⁵ Claudine GALEA, *Au Bois*, Les Matelles, Espaces 34, 2014, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷ Charles PERRAULT, "Petit Chaperon Rouge", *Histoires ou Contes du temps passé*, Paris, Claude Barbin, 1697, p. 56.

⁸ Claudine GALEA, *op.cit.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 23.

sans appel : « les mamans restent avec les mamans/ lorsque les filles ont déserté »¹⁰. Il y a peu de place pour un rôle intermédiaire, et l'on passe vite de la jeune fille à la grand-mère.

Dans cette économie des espaces, la maison semble alors se présenter comme le lieu qui accentue le passage du temps et le souligne, tandis que l'extérieur rajeunit – une lueur entrevue pour la Mère d'*Au Bois*, vite rappelée à sa condition de quarantenaire pressée, interdite de vagabondage. Ainsi dans *Petite Poucet*, lorsque l'héroïne quitte enfin la maison, elle dit adieu à ses parents en concluant : « je vous ajoute à ma collection de fossiles »¹¹ ; et à la fin de *Blanche-neige foutue forêt*, alors que l'intégralité des personnages prisonniers du château ont vieilli, s'oppose à eux la « jeune et verte forêt »¹², dont Blanche-neige a elle aussi récupéré la fraîcheur toujours recommencée.

Pour échapper au vieillissement, à la maladie, à la mort, il faudrait alors paradoxalement s'exposer au danger de la forêt, qui permet de rentrer dans sa logique cyclique : ce qui reste à la maison stagne et pourrit dans l'immobilité, tandis que la mise en mouvement régénère en se reconnectant aux puissances vitales. La Petite d'*Au Bois* est très consciente de ces mécanismes d'enfermement, concrets comme symboliques, qu'elle rejette tout en bloc :

J'ai intérêt à me grouiller Pas vu venir Les années passent De mère en fille ET HOP Dans la gueule
Un deux trois Nous irons au bois Quatre cinq six Cueillir des petites Sept huit neuf Dans un piège
neuf Dix Onze Douze Elles sont toutes rouges PAS MOI N'auront pas le temps de m'avoir Ni
gâteaux ni plats préparés Ni déshabillé Ni tartine ni gamine Ni patronne ni mère Ni contes ni
chansons Ne m'attraperont pas Ni faim Ni peur au ventre Pas de pleurs pas de frissons PETITE
DÉPÊCHE-TOI LE TEMPS PRESSE Ta mère va te fourrer les clefs de la maison¹³.

Dans ce dispositif d'inversion entre danger et sécurité, Claudine Galea nous parle aussi de réécriture, en décentrant le point de vue sur les matrices des contes qu'elle utilise ; on pourrait dire d'une certaine manière qu'elle regarde les contes depuis la forêt, lieu du changement et des métamorphoses, en interrogeant la tradition (la maison). Béatrice Ferrier¹⁴ lit ce processus comme un trope de la réécriture des contes au théâtre : celle-ci implique presque toujours, selon elle, un « hyper-contes » et un « hyper-théâtre », une exhibition des ficelles de la narration et de la théâtralité qui interroge les structures du discours, du récit, et ici également la logique spatiale.

« Tu es trop tout » : la sauvagerie des corps et des émotions

Il semblerait que pour nos héroïnes, la possibilité de changer l'histoire passe forcément par ce lieu plastique qu'est la forêt, plus proche de la réalité de leur corps – que l'on voudrait pourtant joli et sage, à l'instar des « phrases-images » projetées sur des écrans, ces citations qui deviennent des injonctions et obsèdent la Blanche-neige de Galea : « J'en ai assez d'être allongée/ J'en ai assez d'être une princesse muette/ Une princesse endormie/ Assez d'être une image/ Sage et idiote comme une image/ Et sublime »¹⁵. C'est principalement ce mot de « sublime », répété à l'envi sur les écrans qui l'entourent, que Blanche-neige aimerait renverser et qui étouffe la réalité de son corps.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ Claudine GALEA, *Petite Poucet*, Les Matelles, Espaces 34, coll. Théâtre jeunesse, 2009, p. 55.

¹² *Blanche-neige foutue forêt*, *op.cit.*, p. 44.

¹³ *Au Bois*, *op.cit.*, p. 44.

¹⁴ Béatrice FERRIER, « Le conte au théâtre. Un genre remotivé », *Synergies*, n°8, 2011, p. 23-29.

¹⁵ *Blanche-neige foutue forêt*, *op.cit.*, p. 27.

S'il semble impossible de garder les filles à la maison, au point d'inventer des contes pour les dissuader de mettre le nez dehors, c'est bien qu'au fond quelque chose déborde.

L'image de la faim notamment vient d'abord souligner ce débordement intérieur ; dévorer n'est plus l'apanage du loup. Chez Galea les femmes ont faim, et elles le montrent. Si dans le conte original de Blanche-neige la marâtre était déjà associée à la faim, dévorant – croit-elle – le cœur de sa belle-fille pour s'approprier sa beauté dans un acte presque vaudou, ici la faim est récupérée et revendiquée par les personnages féminins. Elle est d'abord associée au désir sexuel dans *Au Bois*, où la mère en déshabillé dans son lit évoque une série de mets rares et luxueux dont l'envie violente lui donne le vertige – « eut envie de foie gras Se lécha les babines Signe indistinct de plaisir [...] Elle avait petit-déjeuné quelle était cette faim »¹⁶. Et cet appétit débordant est insatiable, bien qu'il semble ridicule de l'exprimer avec tant de violence pour une quarantenaire « périmée » dont le Loup ne veut plus... L'appétit, alors, change de camp, et c'est la mère qui devient louve. Mais cet appétit n'est pas que sexuel. Petite Poucet est elle aussi affamée, au sens concret et au sens large, jusqu'à vouloir goûter le monde : « nous, on ira goûter la mer avec nos cuisses, nos mains nues »¹⁷. A la faim frustrée de la Mère qui étouffe dans les murs de la maison s'oppose le désir du monde des Petites, à embrasser avec tout son corps.

Au fond, dans cet appétit s'exprime surtout quelque chose qui déborde, et souvent revient le mot de « trop » au sujet de ces filles affamées, impossibles à domestiquer – ce qui en cela les rapproche de la forêt, elle-même lieu du chaos et du débordement. Les filles sont « trop » comme le dehors est « trop ». Ainsi dans *Petite Poucet*, la mère s'inquiète lorsque la famille va au bord de la mer en voiture et qu'ils voient les vagues s'écraser sur les falaises : c'est l'endroit où « papa ferme les vitres de la voiture parce qu'il y a trop de bruit, trop d'air, trop de tout »¹⁸, l'eau est « trop froide », les vagues sont « trop hautes ». Petite Poucet, prisonnière de la voiture de ses parents, espace clos qui reproduit dans le mouvement l'enfermement de la maison et de ses principes de sécurité, rêve à cette mer violente, « affreuse » selon les mots de sa mère, dont elle semble déjà sentir par l'imagination le contact sur sa peau : « les vagues s'écrasent avec un bruit terrible contre les rochers, la mousse douce vient lécher mes joues ». En écho à ce « trop », lorsque Petite Poucet annonce à ses six sœurs son envie de partir, elles lui rétorquent : « T'es trop zarbi. T'es trop tout »¹⁹. Quelque chose de ce « trop » de l'extérieur semble répondre à son débordement intérieur.

Mais plus encore, dans les trois pièces de Galea, une sorte d'association secrète semble se créer entre les filles et la sauvagerie. Petite Poucet utilise ses cailloux pour partir loin, et non pour retrouver son chemin, et ces cailloux sont pour elle des outils parfaitement adaptés à toutes les situations, elle n'a besoin de rien d'autre pour survivre et avancer : les cailloux permettent de traverser les rivières et la boue, de faire du feu, ce sont des armes, des oreillers, des pierres ponce pour se nettoyer les jambes, des miroirs, des bouillottes à faire chauffer quand on a mal au ventre. Métonymie de cet espace extérieur où la créativité et la débrouillardise répondent à tous les dangers, les cailloux incarnent un bout de cette nature toute prête à aider les jeunes filles sauvages. Dans *Blanche-neige foutue forêt*, lorsque l'héroïne se relève d'elle-même de son cercueil, elle « allonge à sa place un tronc d'arbre sur lequel elle pose une photographie de son visage [...] et s'en va en envoyant un baiser de la main »²⁰, et la forêt devient alors un asile où se cacher pour échapper aux projets du Prince à son endroit. Enfin dans *Au Bois*, cette association est poussée à son paroxysme. Le Bois y fait en effet partie des personnages de la pièce, figure de témoin ou narrateur souvent

¹⁶ *Au Bois*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁷ *Petite Poucet*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²⁰ *Blanche-neige foutue forêt*, *op.cit.*, p. 28.

impuissant à enrayer les mécanismes de violence qui se déroulent dans ses chemins. Mais lorsque la Petite se fait agresser par le Loup (ici, un Chasseur...) à la fin du texte, le Bois prend le relais pour lui insuffler la force dont elle a besoin :

ALORS/ La petite sentit son ventre s'ouvrir en deux en trois/ Ses poumons se déchiraient/ Sous elle la terre tremblait/ Ses reins se soulevèrent/ Ses bras deux barres d'acier ses cuisses deux troncs d'arbre/ VAS-Y soufflait le bois/ Défends-toi/ Le salopard fouillait dans sa poitrine et dans son sexe/ La terre grondait/ Cailloux branches à ta portée/ VAS-Y VAS-Y TU PEUX Y ARRIVER²¹.

Ici aussi, on trouve une assimilation entre le corps de la Petite et un « tronc d'arbre », comme pour Blanche-neige, suggérant l'idée qu'il n'y aurait pas tant de différence entre la vie de la forêt et celle du corps des femmes. Encouragée par le Bois et cette terre qui gronde, à l'unisson de sa colère, la Petite saisit à pleines mains les ronces des mûriers (qui ne sont pas sans rappeler les ronces encerclant le château de la Belle au Bois dormant, elle-même victime de viol pendant son sommeil dans certaines versions du conte...) pour lacérer le visage du Loup-Chasseur ; « et elle hurla aussi/ Une bramée de joie et d'épouvante/ Et le bois tout secoué de vent fit entendre une tempête de gueulements ». Au contact de la violence, la Petite retrouve en elle une force animale qu'elle récupère pour se défendre, jusqu'à transformer sa parole en brame et gueulement – le bois l'a métamorphosée en cerf et louve.

Partir à l'aventure, reconquérir les espaces et son identité de genre : la randonnée

Si les personnages féminins trouvent en la forêt une connexion et une réponse à leurs besoins, leurs envies, leur débordement, c'est sans doute aussi que leur rapport à la forêt diffère de celui des personnages masculins. Cette dichotomie est particulièrement nette dans *Blanche-neige foutue forêt* : si le Prince ne voit la forêt que comme un espace de conquête et de possession, Blanche-neige la considère plutôt comme un lieu d'exploration où il faut s'adapter pour survivre – et on trouve ici des résonances avec l'éco-féminisme, qui tisse une relation étroite entre l'exploitation des ressources naturelles et la domination du corps des femmes. Bardé de toute sa technologie meurtrière, le Prince croit s'approprier la forêt en « jetant la lumière sur », dans une image classique de la connaissance, de la maîtrise et du savoir, tandis que Blanche-neige a compris qu'il valait mieux se fondre dans l'ombre. Galea inverse ainsi les couleurs traditionnelles de Blanche-neige – blanc comme neige, noir comme l'ébène, rouge comme sang – pour revendiquer le pouvoir du noir.

Prince vous êtes un imbécile/ Un fat/ Vous avez perdu mon cœur/ Avant même d'avoir connu mon corps/ Et puis vous êtes/ Un assassin/ On ne touche pas aux forêts [...] Vous voulez rivaliser de noirceur avec moi/ Vous me faites rire Prince/ Vous êtes un bulldozer/ Je suis une ombre [...] Je suis votre ombre votre obsession votre hantise votre hallucination/ Votre chimère votre aliénation/ Une revenante/ Qui l'aurait vue noire dans la forêt noire²².

Pour s'approprier ce nouvel espace naturel à conquérir, les héroïnes de Galea prennent alors le parti de la randonnée, qui s'impose comme image de la libération. Pour Petite Poucet, c'est tout simple de partir : « on s'en va. On sort pas en pyjama. On met un pull et des bonnes chaussures et un ciré. Et on prend sa gourde. Et on dit au revoir »²³. La Petite d'*Au Bois* n'a pas besoin de GPS pour se repérer dans la forêt, au contraire de sa mère, elle a « une boussole dans la tête » ; c'est d'ailleurs elle qui va chercher sa mère dans la forêt en pleine nuit et non l'inverse. Quant à Blanche-neige, le premier mouvement de sa libération consiste à changer son costume : juste après s'être

²¹ *Au Bois*, *op.cit.*, p. 63-64.

²² *Blanche-neige foutue forêt*, *op.cit.*, p. 40-41.

²³ *Petite Poucet*, *op.cit.*, p. 62.

levée de son cercueil, « elle enfle une doudoune qui lui descend jusqu'aux genoux, chausse des chaussures de randonnée »²⁴.

On peut penser ici au très beau livre de Rebecca Solnit, *L'Art de marcher* : elle y rappelle que « dans un essai daté de 1931, le phénoménologue Edmund Husserl définit la marche comme l'expérience qui nous permet de saisir notre corps dans sa relation avec le monde »²⁵. On parle toujours de quelque part : Rebecca Solnit souligne que dans cette droite ligne de la phénoménologie, la théorie sociologique féministe et décoloniale a remis en question la perspective d'un faux universel neutre pour laisser la place à des corps *situés*, selon des dynamiques de genre, sociales, géographiques... Dès lors, si un corps est avant tout un corps situé, marcher pourrait-il nous permettre de *changer notre situation* ? Solnit cite de nombreux exemples où la marche permet à des personnages féminins de s'arracher à leur condition, comme les héroïnes de Jane Austen d'abord, qui passent leur temps à arpenter la campagne anglaise et en tirent une hauteur de vues et une indépendance bien supérieures à d'autres personnages plus « enfermés ». Solnit voit la promenade chez le personnage d'Elizabeth Bennett dans *Orgueil et Préjugés* comme un véritable mode d'expression, qui offre aux femmes la plus grande latitude sociale et spatiale. Elizabeth peut y délier ses pensées, s'entretenir en privé avec sa sœur, et plus tard avec l'ombrageux Darcy. C'est au cours d'une de ses promenades, où les deux amoureux se perdent tant ils marchent, qu'ils parviendront enfin à s'ouvrir leur cœur et à se parler, loin des cadres fermés de la bonne société ; Solnit conclut : « en arrachant littéralement Elizabeth à elle-même, la fusion opérée entre sa conscience et le paysage lui ouvre des possibilités insoupçonnées »²⁶. Plus tard, Virginia Woolf poursuivra cette pensée dans son texte *Au hasard des rues*, où l'autrice raconte l'errance londonienne d'une femme partie acheter un crayon, et qui se prête au doux fantasme de l'anonymat : Solnit écrit ainsi que « l'identité est pour Virginia Woolf une forme d'oppression réductrice à laquelle contribuent les objets dont nous nous entourons »²⁷. Quitter la maison, où tout nous ramène à nos rôles sociaux construits – de femme, de mère, d'épouse – c'est aussi caresser pour un temps l'ivresse d'être qui l'on veut, d'inventer sa vie.

Solnit s'attarde longuement sur le lien entre la marche et la pensée, la flânerie et la réflexion, au gré de figures comme Rousseau, Thoreau ou Kierkegaard. Avec nos héroïnes randonneuses, la voie est alors ouverte pour déconstruire le lien historique entre la pensée et le masculin d'une part, le corps et le féminin d'autre part, lien souligné et critiqué par Judith Butler : d'un côté le sujet « abstrait » masculin, sans corps et hors-sol, et de l'autre le sujet féminin réduit à son corps et à sa différence de sexe.

Ce sujet [masculin] est abstrait dans la mesure où il nie l'incarnation qui le marque socialement, et projette cette incarnation déniée et dénigrée sur la sphère féminine, assignant le corps au féminin. Cette association entre le corps et le féminin est prise dans des rapports magiques de réciprocité par quoi le féminin finit par se réduire à son corps, et le corps masculin, totalement nié, devient paradoxalement l'instrument incorporel d'une liberté prétendument absolue²⁸.

Si les hommes marchent pour réfléchir, écrire ou composer de la poésie, alors c'est bien que pensée et corps ne font qu'un ; et si les femmes sont associées au corps, il suffirait qu'elles se mettent en marche pour accéder elles aussi aux sphères abstraites du sujet pensant.

Dans ce rapport à la marche, c'est aussi un certain rapport « féminin » au corps qui se déconstruit, car on ne peut pas randonner en talons hauts. La marche salit, et tant mieux. Toutes

²⁴ *Blanche-neige foutue forêt*, *op.cit.*, p. 28.

²⁵ Rebecca SOLNIT, *L'Art de marcher*, trad. Oristelle Bonis, Paris, L'Olivier, 2022 [2000], p. 43.

²⁶ *Ibid.*, p. 135.

²⁷ *Ibid.*, p. 245.

²⁸ Judith BUTLER, *op.cit.*, p. 76.

les héroïnes de Galea se révoltent contre les corps qu'on veut leur imposer, à commencer par Petite Poucet, plus à l'aise avec ses bottes et son ciré qu'avec sa petite tenue d'enfant sage : « salut pull-crevette et jupe-caca-d'oie et collants-soucis »²⁹, lance-t-elle en partant. La Petite d'*Au Bois* se révolte aussi dès la première scène contre sa mère qui voudrait préserver une beauté empreinte de symboles que la Petite refuse :

Ma chérie comme tu es jolie Promets-moi que tu ne changeras jamais la couleur de tes cheveux/
Arrête maman tu crois que c'est marrant/ De mon temps on disait blond vénitien/ Non c'est rouge
maman Roux si tu veux Blond vénitien c'est pour les films les vieux films Pour Bambiland Pour
Belles et bois enchantés/ C'est si joli avec ta peau de princesse/ Princesse aussi c'est naze C'est pour
les imbéciles qui croient que les enfants gobent les contes pour enfants/ Les poupées ont des peaux
blanches Un teint de porcelaine/ Maman les poupées ne sont plus en porcelaine³⁰.

Lors de l'agression de la Petite dans la forêt, Galea fait alors intervenir une meute de « belettes », horde d'alliées qui pourraient représenter toutes les femmes déjà agressées par le Loup-Chasseur. Rameutées par le brame de la Petite, elles surgissent des buissons et montrent des corps enfin débarrassés de la joliesse des contes de fées, exhibant les poils, la sueur, et les mûres écrasées comme des peintures de guerre :

Du lac vaseux se levèrent/ Des branches cassées sautèrent/ Les joues pleines de rouges/ Mûres ou
déchirures/ Belles belles belles/ LES BELETTES/ Fluettes grosses petites dégingandées/ Têtes
rases ou chevelues/ En jeans jupes tennis talons aiguilles/ Parfumées ou en sueur³¹.

Quant à Blanche-neige, son changement est plus radical : après l'étape de la randonnée, elle décide de se faire *escort-girl* et d'assumer à plein la sexualisation dont elle fait l'objet, en la récupérant à son compte. La didascalie nous montre sa transformation : « elle enlève sa doudoune qu'elle passe au Conte. Elle est en mini-jupe collants flashy et petit haut moulant. Elle a de tout petits seins. Elle passe ses chaussures de randonnée au Conte. Le Conte lui passe ses rouges talons hauts »³². Blanche-neige revendique comme une arme le « sublime » qui l'écrasait tant : « parlons-en de ma beauté/ c'est langue de bois que de prétendre/ dédaigner sa beauté/ ignorer ses capacités/ négliger sa puissance »³³.

C'est que toutes ces héroïnes ont pu, en se mettant en marche, partir à la rencontre d'autres modèles de collectivité qui remettent alors en perspective les vérités bien ancrées de la maison. Là encore, la marche prend un rôle critique : en déplaçant littéralement son point de vue, on élargit sa perception du monde et de soi. Dans la forêt, les héroïnes de Galea trouvent d'autres modèles qui les éloignent d'une part de l'hétérosexualité et du couple, et de l'autre du foyer familial nucléaire et de ses relations mère-fille orageuses. Petite Poucet en rêve présente à ses six sœurs son plan d'évasion avec ses cailloux, et leur dépeint le modèle d'une utopie en forêt où elles avanceraient ensemble et n'auraient besoin de rien, qui rappelle les *Guérillères* de Wittig ou la société indépendante de *Viendra le temps du feu* chez Wendy Delorme. Mais les six sœurs sont trop attachées à leurs possessions matérielles et à leur sécurité, et Petite Poucet devra partir seule. Peut-être que cette solitude du départ est nécessaire car c'est avant tout à la rencontre de l'autre qu'il faut aller, et le salut se trouve le plus souvent au cœur de la forêt, dans une sororité de cœur.

Nous avons déjà mentionné la présence des belettes dans *Au Bois*, surgies des ronces pour aider la Petite, et qui se mettent alors à entonner un chant guerrier de libération :

Les belettes chantaient leur chant de ventre de mains de cuisses de lèvres/ Leur chant sauvage/ Et
la petite se leva/ Et leur chant emplit le bois l'autoroute les terrains de foot de basket les cafés les

²⁹ *Petite Poucet, op.cit.*, p. 63.

³⁰ *Au Bois, op.cit.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 64.

³² *Blanche-neige foutue forêt, op.cit.*, p. 33.

³³ *Ibid.*, p. 34.

rues/ Emplit la ville/ Le chant premier/ Le chant qui renverse tout/ Le chant des louves/ ET DES FEMMES SAUVAGES³⁴.

Si la venue des belettes ouvre la fin d'*Au Bois* vers une utopie de renversement du patriarcat, puisque leur chant clôt le bec de tous les personnages oppresseurs, leur présence dans la forêt demeure mystérieuse et presque symbolique. Blanche-neige quant à elle fait l'expérience d'une véritable communauté en forêt où elle rejoint les sept P., avatars contemporains des sept nains, sept personnes transgenres qui embrassent à loisir tous les mots glissés sous le « P ». Blanche-neige l'affirme sans sourciller au Conte :

Écoute-moi bien/ Les putes sont mes amies/ Elles vivent dans la forêt avec moi/ Heureusement qu'elles étaient là tout ce temps/ Sept Pouliches sept Pépètes sept Polissonnes sept Prodigieuses sept Panthères/ Sept Petites/ Sept Princesses [...] / Sept P./ Résistantes aux rumeurs aux clichés/ Vous croyez vraiment que j'aurais tenu toute seule tout ce temps³⁵.

C'est d'ailleurs avec ces sept P. déguisé·es en cavaliers de l'Apocalypse que Blanche-neige viendra mettre feu au château à la fin du texte, car il faut bien une armée de « putes » terroristes pour brûler la maison jusqu'aux fondations...

En découvrant que la « maison » peut être dehors, les héroïnes de Galea revendiquent ainsi le pouvoir de la solitude : les Reines ou les mères ne sont pas libres et restent enchaînées à la maison, car elles ont besoin des objets qui s'y trouvent, des appuis qu'ils leur donnent, de l'identité construite qu'ils assurent au sens de Virginia Woolf. Elles ont besoin du miroir, d'un homme, de la pseudo-sécurité des murs. Blanche-neige inverse ce besoin : « le monde sera mon miroir/ NOIR »³⁶. La forêt, lieu de tous les dangers, devient alors le lieu d'expérimentation qui déplace le regard, l'espace chaotique des cycles et du changement pour se réinventer une identité propre loin des cadres de la maison. Comme un homme, alors ? Non, car il ne s'agit pas de contrôler, mais d'épouser la sauvagerie – partir, vraiment.

³⁴ *Au Bois*, *op.cit.*, p. 65.

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

³⁶ *Ibid.*, p. 37.