



HAL
open science

Eric Reinhardt: autoportrait de l'artiste en Cendrillon

Françoise Pinon Cahen

► **To cite this version:**

Françoise Pinon Cahen. Eric Reinhardt: autoportrait de l'artiste en Cendrillon. Presses universitaires de Rennes. Le conte dans tous ses états, 2018, La Licorne, 2753574022. hal-01721310

HAL Id: hal-01721310

<https://hal.science/hal-01721310>

Submitted on 8 Apr 2018

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.

ÉRIC REINHARDT : AUTO PORTRAIT DE L'ARTISTE EN CENDRILLON

Françoise CAHEN

A priori, le roman *Cendrillon* d'É. Reinhardt, écrit en 2007, ne possède ni la brièveté du conte, ni son schéma. Son aspect autofictionnel, touffu, complexe, autour de quatre fils narratifs différents, son ancrage réaliste dans la société d'aujourd'hui (finance, *trading*, univers urbain et péri-urbain, édition) pourraient sembler l'en éloigner encore. Pourtant, le merveilleux est au cœur de cette œuvre, comme son titre l'indique.

É. Reinhardt l'a affirmé plusieurs fois dans des interviews¹ : il ne se situe pas vraiment lui-même à l'intérieur du courant de l'autofiction. Cependant, il avoue volontiers s'être imprégné de la lecture de nombreux « récits de soi ». Dans un entretien², il affirme avoir été marqué par le romanesque de l'intime, avec des auteurs comme Thomas Bernhard, Hervé Guibert ou Paul Nizan. Il a aussi parfois confié avoir une grande admiration pour Annie Ernaux. Si l'on s'en tient à la définition exacte de l'autofiction, É. Reinhardt est assez éloigné de celle qu'en donne Gérard Genette³, liée à la triple identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste du roman. Un seul des personnages d'É. Reinhardt porte son propre nom, dans *Cendrillon*, alors que cette œuvre comporte trois autres lignes narratives où il n'intervient pas. Plus que les principes de l'autofiction décrits par Serge

1. Interview d'É. Reinhardt pour *MK2*, 13 septembre 2007, consulté le 25/03/2017 : [http://www.dailymotion.com/video/x2y4yt_itw-eric-reinhardt_news].

2. V. Message, Entretien avec É. Reinhardt, séminaire « Fiction littéraire contre *Storytelling*: formes, valeurs, pouvoirs de la littérature aujourd'hui », 27 mars 2014, Maison de la poésie, Paris, consulté le 24/03/2017 : [<http://obvil.paris-sorbonne.fr/carnet-de-recherche/videos-des-seminaires/vincent-message-sentretien-avec-eric-reinhardt>].

3. G. Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1991.

Doubrovsky, on peut reconnaître dans l'œuvre d'É. Reinhardt plusieurs caractéristiques de « l'autodiction », de « l'autoscription » ou surtout de « l'autofabulation » telles qu'elles ont été définies par Bruno Blanckeman dans *Les Fictions singulières*⁴ à propos des « fictions de soi ». On retrouve par exemple dans son roman des passages assez provocateurs qui cernent des fantasmes et des pulsions, décrivent assez crûment la sexualité d'un personnage qu'on devine proche de l'auteur, ce qui peut correspondre à ce que B. Blanckeman appelle « un discours surdéterminé de la connaissance intime »⁵. Ces aspects de son œuvre le rapprochent de « l'autodiction ». L'aspect « récit de filiation » de *Cendrillon* révèle une entreprise d'enquête sur sa propre histoire sociale et familiale, pour laquelle l'écrivain pourrait tout à fait être qualifié « d'artisan fébrile de sa propre synthèse »⁶, ce qui le rapprocherait davantage de « l'autoscription ». Enfin, É. Reinhardt se situe entre « la transposition délibérée » de sa propre vie – c'est-à-dire le roman autobiographique – et « la broderie fantasque » – c'est-à-dire l'autobiographie romanesque⁷. À propos de son œuvre, on peut reprendre une phrase que B. Blanckeman utilise pour qualifier « l'autofabulation » : « l'exercice d'autoconnaissance intimiste passe par le fictieux et l'équivoque », en alliant « la sophistique de l'aveu » à la « rhétorique du mensonge »⁸. Cela rejoint la présentation de l'autofiction par Vincent Colonna dans son essai *Autofiction et autres mythomanies littéraires*⁹, parce qu'elle est définie comme « l'affabulation de soi ». Pour lui, « l'autofiction repose sur la fictionnalisation de l'auteur ». É. Reinhardt fusionne la nécessité d'une expression intime, très personnelle, et l'usage de la fiction qui lui permet au contraire de s'évader et d'échapper à lui-même.

Comment le genre du conte – et plus particulièrement ici le *Cendrillon* de Charles Perrault – peut-il s'accorder avec ces autofabulations romanesques ? Pour René Kaës, dans les contes en général, « Chaque personnage constitue un pôle identificatoire possible ou impossible¹⁰ » : nous nous demanderons donc de quelle manière le personnage de *Cendrillon* a représenté pour É. Reinhardt un

4. B. Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002.

5. *Ibid.*, p. 124.

6. *Ibid.*, p. 139.

7. *Ibid.*, p. 144.

8. *Ibid.*, p. 145.

9. V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, 2004.

10. R. Kaës, J. Perrot, C. Guerin, J. Mery et F. Reumaux, *Contes et Divans. Médiation du conte dans la vie psychique*, Dunod, 1989, p. 13.

« pôle identificateur ». Le psychanalyste René Diaktine pense que la polysémie des personnages des contes, ou bien celle des lieux, des actions, permet d'aborder des formes cachées¹¹. Cet aspect révélateur du conte, « clé précieuse pour comprendre quelqu'un », selon R. Diaktine, est aussi exploité dans le roman, dans la mesure où le personnage de Cendrillon, sans représenter totalement l'auteur, sert à mettre en évidence plusieurs de ses aspects, constituant l'une des multiples identifications d'É. Reinhardt, et certainement la plus emblématique. Comment un dandy sophistiqué, romancier en prise avec le réel du XXI^e siècle, peut-il se projeter dans la jeune fille du conte de Perrault ?

CENDRILLON : UN « SYSTÈME » PERSONNEL PLUS QU'UN PERSONNAGE

« Cendrillon » n'est pas le premier titre auquel le romancier avait pensé. L'une des premières versions envisagées a été notamment « Le Système Cendrillon », comme il l'a confié lors d'une conférence. Ce livre est un manifeste esthétique tout autant qu'il est un roman. É. Reinhardt décrit ce concept, à l'origine du titre, à l'intérieur du roman, dans une sorte de mise en abyme :

Cela s'appelle le système Cendrillon. Il résulte de ce système la formation d'un certain nombre d'autoportraits mentaux aléatoires. Les éléments fondamentaux de ce système, que celui-ci est destiné à connecter de mille manières, sont les suivants. C'est une liste large. Le Palais-Royal. L'automne. Cendrillon. La salle de bal. Le soulier. L'espace. Le temps. Le Présent. L'extase. Le théâtre. La femme. La reine. L'instant. La grâce. La danse. La magie. Le sortilège. Le passage. L'au-delà. L'au-delà ou l'ailleurs. [...] Ce système me résume. Ce système énonce qui je suis¹².

À ce moment, le personnage le plus proche de l'auteur, un romancier qui se nomme É. Reinhardt, croit devoir intervenir dans un colloque en Italie, à Gênes, et il imagine, dans son salon, en s'adressant à sa femme, le discours qu'il pourra y prononcer, autour de son idéal esthétique. Déconnectés de la charpente narrative du récit de Perrault ou des Grimm, les éléments qui renvoient presque de façon abstraite au conte sont dissociés, atomisés dans cette liste, sous la forme de groupes nominaux minimalistes, qui rappellent au lecteur du roman d'É. Reinhardt certains motifs récurrents du livre, bien précis. On remarque que tous les éléments de la liste n'appartiennent pas au conte : le soulier, la salle de bal, le temps sont bien des composantes du récit traditionnel, mais qu'en est-il de l'automne, du Palais-Royal ou du théâtre ? Ce sont là des apports très personnels qui sont insérés, mine de rien, dans la liste associée au conte, qui métamorphosé, pulvérisé en système,

11. R. Diaktine, « Le dit et le non-dit dans les contes merveilleux », *La Psychiatrie de l'enfant*, xli, t. 2, 1998.

12. É. Reinhardt, *Cendrillon*, Le Livre de poche, 2008 [2007], p. 585.

devient un mythe personnel assez éloigné de Perrault. À maintes reprises, dans le roman, la place du Palais-Royal est désignée comme le lieu préféré par l'avatar de l'auteur, qui a consacré des pages à faire l'éloge de l'automne, et avoue son obsession fétichiste pour les pieds des femmes et les chaussures. La bouche de métro de Jean-Michel Othoniel est assimilée au carrosse de Cendrillon. La logique qui lie les éléments entre eux, autour du conte, y est développée dans les pages qui suivent.

L'ailleurs est donné par Cendrillon. L'affranchissement et l'accession à la lumière (tels qu'entre-vus dans *Brigadoon* et *Le Trou*) sont donnés par Cendrillon et par la figure irradiante de la reine. Cendrillon est donnée par la salle de bal. Le carrosse de Cendrillon est donné par la bouche de métro de Jean-Michel Othoniel. La salle de bal est donnée par les sept lustres de l'esplanade. L'automne aussi est donné par la salle de bal. L'espace de l'automne et l'espace de la salle de bal de Cendrillon coïncident parfaitement : c'est l'esplanade du Palais-Royal qui superpose leur transparence à la faveur d'une vérification géométrique qui fait extase. La magie est donnée par l'extase. La magie est donnée par Cendrillon. [...] Le temps est également donné par Cendrillon. L'absolu est donné par minuit. [...] Le soulier de Cendrillon est donné par Christian Louboutin dont tu n'ignores pas que les bureaux sont situés au Palais-Royal. La reine est donnée par le Palais-Royal¹³.

Il s'agit d'un raisonnement qui a l'air imparable, avec un champ lexical de la démonstration mathématique, répétant la formule « est donné », incluant les mots « figure », « espace », « superpose », « vérification géométrique » alors que les articulations du système énumérées sont complètement irrationnelles, n'obéissant qu'à la plus grande subjectivité, sur le mode « marabout/bout de ficelle ». La figure de Cendrillon est le départ synthétique d'un réseau, liant obsessions personnelles, fantasmes, motifs, sensations particulières. Plusieurs des éléments cités dans ce paragraphe, qui se situe vers la fin de ce long roman, font allusion à des passages-clés de *Cendrillon*, auxquels la mémoire du lecteur est renvoyée. Ce regard spéculaire sur l'œuvre contribue à unifier ce roman éclaté. La répétition volontaire de « Cendrillon » la place au centre du système de l'auteur.

Brigadoon et *Le Trou*, cités dans ce passage, sont deux films, réalisés par Vincente Minelli en 1954 et par Jacques Becker en 1960, importants dans l'imaginaire d'É. Reinhardt, qui leur consacre une dizaine de pages, au début du chapitre 6¹⁴. *Brigadoon* est d'ailleurs devenu aussi le titre d'un spectacle que le romancier a créé avec Marie-Agnès Gillot à la Maison de la Poésie le 14 juin 2014. Le film a aussi un aspect féérique puisque le personnage principal accède à un village magique qui ne se réveille qu'une fois par siècle. On voit ainsi que comme pour *Cendrillon*, l'auteur s'est approprié le titre d'une œuvre fondée sur le merveilleux, qu'il affectionne spécialement, pour en faire une œuvre à lui, bien

13. *Ibid.*, p. 585-586.

14. *Ibid.*, p. 189-199.

loin d'une simple illustration du conte. Le spectacle intitulé *Brigadoon* est composite et donne lieu à des lectures très diverses, notamment celle d'une nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam : *L'Agrément inattendu*¹⁵. Les deux films représentent pour l'auteur « Un passage vers l'éternité. Un passage vers l'amour. Un passage vers la lumière. À la faveur d'un instant de magie¹⁶. »

CENDRILLON, MÉTAMORPHOSE MERVEILLEUSE DU QUOTIDIEN

Le merveilleux est aussi à plusieurs reprises associé dans le livre à l'automne, et à la terrasse du Nemours, un café, situé Place du Palais-Royal qui sert de repère à l'avatar de l'auteur, et à l'auteur lui-même comme il l'a confié dans l'émission *La Grande Librairie*¹⁷. L'auteur métamorphose le quotidien en conte de fées par le pouvoir de son écriture.

Je suis attablé en terrasse du Nemours et c'est une féerie. Un enchantement se produit chaque année dès les derniers jours du mois d'août qui s'accompagne d'un déplacement de tout mon être dans un espace où il s'intensifie, où il scintille et se consume comme sous les feux d'un projecteur¹⁸.

La bouche de métro qui se situe sur l'esplanade se trouve être habillée d'une structure granulaire dont la forme rappelle celle, évidemment, d'une couronne, mais également, et c'est de cette manière que je préfère l'interpréter, d'un carrosse¹⁹.

De ce fait, dans sa tremblante fragilité de reflet ou de mémoire ancienne, c'est l'époque immémoriale du conte de fées, ce sont les temps lointains ou irréels, insituables, de *Cendrillon*, de *Peau d'Âne* ou de *La Belle au bois dormant* que la facture de l'édifice fait circuler dans sa présence, laquelle ne peut que propulser l'imaginaire de chacun dans l'atmosphère du conte de fées telle qu'elle subsiste dans sa constitution psychique²⁰.

Dans ces phrases, l'irruption du conte de fées dans la réalité de l'auteur correspond à une sorte de voyage intérieur, comme le montrent les expressions « déplacement de tout mon être » et « propulser l'imaginaire » ou le motif du carrosse. La lumière est aussi une composante importante de la féerie chez É. Reinhardt. Mais il s'agit surtout d'une expérience lumineuse intérieure. Ici, c'est tout son être qui « scintille et se consume » et c'est l'époque des contes qui a une « fragilité de reflet » : la luminosité récurrente du merveilleux dans l'œuvre du romancier est assez abstraite, et rend compte de façon imagée d'une sensation épiphanique.

15. A. Villiers de l'Isle Adam, *Histoires insolites*, Mercure de France, 1909, p. 127-131.

16. É. Reinhardt, *op. cit.*, p. 198.

17. F. Busnel, *La Grande Librairie*, émission du 18 septembre 2014.

18. É. Reinhardt, *op. cit.*, p. 125.

19. *Ibid.*, p. 279.

20. *Ibid.*, p. 280.

La logique très personnelle qui porte l'avatar romanesque d'É. Reinhardt à associer un élément de son quotidien à Cendrillon est souvent celle du coq à l'âne, comme nous l'avons dit plus haut. Alors que son double écrivain raconte sa collaboration avec Angelin Preljocaj à l'Opéra de Paris, quand il assiste aux répétitions du spectacle *Médée*, les coryphées en tutu blanc lui évoquent « une représentation de l'utopie amoureuse ». Il pense alors à sa compagne...

Et voilà qui [...] me fait penser à Margot, à sa réserve, à ses rigueurs, à sa pudeur, à sa grandeur, à son exactitude, à son intransigeance fondamentale, et voilà qui me conduit à nouveau au Palais-Royal et me fait songer à Cendrillon, encore une fois l'une des figures centrales, avec la reine, de mon imaginaire. Cendrillon : c'est moi. Et Margot : le prince²¹.

Dans ce passage, les bonds de la pensée, en ricochets jusqu'à Cendrillon, sont visibles à travers les répétitions de certaines tournures : « Et voilà qui », « me fait penser/ me fait songer », pour aboutir à une identification directe de l'auteur au personnage de conte de fées. On peut aussi y voir un pastiche de la célèbre phrase attribuée à Flaubert : « Madame Bovary, c'est moi ». Cette phrase fait aussi penser à la *Psychanalyse des contes de fées* de Bettelheim, où le psychanalyste résume l'identification de l'enfant à Cendrillon, « ravagé par les supplices de la rivalité fraternelle²² » par cette formule : « Cendrillon, c'est moi ! C'est comme ça qu'ils me maltraitent et qu'ils voudraient me maltraiter²³. » L'inversion de la figure masculine et de la figure féminine dans le couple est frappante. Il n'est pas rare que le double romanesque de l'écrivain revendique un côté féminin. Il l'affirme par exemple ainsi : « Je me vivais garçon sensible, féminin, attentif aux détails, aux phénomènes furtifs, à la beauté des manifestations atmosphériques²⁴. » Cette fragilité personnelle est souvent soulignée, alors que Margot est décrite au long du livre comme une figure forte, inaltérable, fascinante, comparée à la figure de la Reine et à Médée. Le conte de *Cendrillon*, pour É. Reinhardt, correspond aussi à ce besoin que nous avons de croire à une forme idéale du couple amoureux, chacun trouvant la bonne personne pour vivre l'amour. Dans le roman d'É. Reinhardt, la magie romanesque qui métamorphose la réalité du quotidien en poésie merveilleuse contraste avec les réalités terribles du monde du travail, la brutalité de la finance, la violence de l'exclusion sociale, également présentes dans le roman. On peut penser que le merveilleux y joue son rôle de compensation, tel que l'a défini Marc Soriano dans son essai sur les contes de Perrault :

21. *Ibid.*, p. 204.

22. B. Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* [*The Uses of enchantment*, 1976], trad. de l'anglais T. Carlier, Pocket, 1999, t. II, p. 356.

23. *Ibid.*

24. É. Reinhardt, *op. cit.*, p. 181.

Dans cet univers culturel que nous n'arrivons à dominer ni en tant qu'individu ni en tant que groupe humain – tant que nous ne sommes pas parvenus à un véritable humanisme, à nous saisir en tant qu'humanité, dans notre solidarité, dans notre force associée à tant de faiblesse –, le merveilleux joue (et ne peut pas ne pas jouer) un rôle de compensation. C'est un des facteurs qui diminuent les tensions, qui assurent tant bien que mal le rapport entre les hommes et la cohérence toujours remise en question de l'ensemble²⁵.

CENDRILLON ET L'ÉPIPHANIE

Cendrillon est un symbole de la rencontre amoureuse vue comme une épiphanie, de l'avènement du merveilleux nécessairement temporaire, fugace, instantané, à saisir au vol. C'est aussi le symbole de la métamorphose, offrant la possibilité pour un être ordinaire d'accéder à la magie de la reconnaissance. Le roman s'ouvre par une fuite, celle de Laurent Dahl, et deux autres personnages s'enfuient aussi dans les chapitres suivants : Thierry Trockel et Patrick Neftel. Ces fuites précipitées et mystérieuses placent d'emblée – implicitement et discrètement – le roman sous le signe de Cendrillon. Le livre entier est également mis de façon sous-jacente sous le patronage de Robert Walser, car l'incipit fait écho à son roman *Les enfants Tanner*.

Le jour où Laurent Dahl (qui n'avait pas eu le temps de se faire faire un faux passeport au nom de Simon Tanner, comme il en avait manifesté plusieurs fois la velléité) sauta dans un taxi boulevard Haussmann pour se rendre à l'aéroport, cet après-midi de décembre où acculé par quelque chose de corrosif qui prospérait depuis plusieurs semaines il fut contraint de prendre la fuite, d'abandonner statut social, petites filles, domestiques, appartement à Londres, conversations spirituelles au téléphone, la seule pensée digne d'intérêt sur laquelle il s'attarda fut pour une inconnue qui n'existait pas rencontrée dans un train dix mois plus tôt²⁶.

L. Dahl envisage donc de prendre comme pseudonyme Simon Tanner lors de sa fuite : la parenthèse qui s'ouvre bizarrement au début de la première phrase du roman le précise. Cette longue phrase fait aussi allusion à l'inconnue rencontrée dans un train, dont la disparition sera le support de *Je vous emmène*²⁷, une œuvre hybride qu'Éric Reinhardt a créée pour *La Troisième Scène*, un site de l'Opéra de Paris qui offre en ligne des œuvres originales, signées par des artistes divers. L'inconnue y est d'emblée étrangement déréalisée.

Simon Tanner est justement le nom du héros de Robert Walser. Or l'écrivain suisse a lui aussi écrit en 1901 une œuvre intitulée *Cendrillon*, qui dilate le moment de bascule du conte, celui où *Cendrillon* sent que sa vie va changer. C'est

25. M. Soriano, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Gallimard, coll. « Tell », 1968, p. 475.

26. É. Reinhardt, *op. cit.*, p. 9.

27. É. Reinhardt, *Je vous emmène*, nov. 2015 : [<https://www.operadeparis.fr/3e-scene/je-vous-emmene>].

la même chose qui arrive à L. Dahl dans l'œuvre d'É. Reinhardt. Le moment crucial de la rencontre avec l'inconnue, évoquée dans l'incipit, se trouve dilaté : il l'anticipe énormément en l'intellectualisant, en accentuant à l'avance l'enjeu de cet instant où il lui adressera la parole, mais paradoxalement quand celui-ci arrive enfin, il veut le repousser et oublie de vivre l'instant. Nous avons demandé à É. Reinhardt si le fait que Robert Walser avait écrit lui-même une œuvre intitulée *Cendrillon* l'avait influencé dans l'écriture de son propre livre. Voici sa réponse :

J'avais déjà, je crois, l'idée de mon roman, et du titre, quand j'ai découvert cette pièce de Walser, dont je n'ai pas gardé un souvenir bien précis à dire vrai (il faudrait que je la relise) : sa lecture n'a nullement orienté mon inspiration. Mais bien sûr il m'a plu de découvrir que Walser, dont je me sens si proche, avait lui-même de l'affection pour la figure de Cendrillon, au point d'écrire une pièce intitulée ainsi. Pendant des années, la couverture du *Cendrillon* de Walser a trôné, bien en vue, de face, dans ma bibliothèque, comme une sorte de signe réjouissant. Mais la référence à Walser dans la première page de mon roman est une allusion à Walser lui-même, et en particulier aux *Enfants Tanner*, et pas à sa *Cendrillon* (de cela je suis certain²⁸).

É. Reinhardt exprime très souvent dans ses livres sa conception instantanéiste de l'art, qui est aussi une manière de vivre au quotidien, dans une recherche continuelle de l'irruption du merveilleux. Nombreuses sont les phrases de son roman *Cendrillon* qui l'attestent : « Cette situation fictionnelle rend manifeste cette vérité que tout instant magique ne peut se revivre et qu'on ne peut revenir en arrière²⁹. » L'automne est vu également comme une « épiphanie céleste³⁰ ».

Dans le roman *Cendrillon*, l'épiphanie, son rôle essentiel et son lien étroit avec l'œuvre de Joyce sont très développés. Le personnage de L. Dahl, en classe prépa commerciale, a rédigé un devoir de philosophie particulièrement brillant, dans lequel le jeune homme exploite une lecture qui l'a beaucoup marqué : un essai sur la vie et sur l'œuvre de James Joyce, qui met en lumière pour cet auteur la recherche constante de l'épiphanie, liée au merveilleux.

L'épiphanie correspondait à cet état qu'intuitivement, depuis l'adolescence, il ne cessait de convoiter. C'est par l'épiphanie que Laurent Dahl pouvait s'envisager dans toute sa plénitude (et non plus comme un être fragmenté, éparpillé par les incertitudes qui l'habitaient), superposant passé, présent et futur, réalités et rêves, virtualités et perspectives d'accomplissement, dans une même effusion sensorielle. Conquête et prise de citadelle, chaque épiphanie marquait une avancée territoriale sur le doute, sur la peur, sur l'indigence d'une existence soumise et écrasée, éventuellement indigne et sans saveur³¹.

28. Correspondance personnelle avec l'auteur, échange électronique du 29/12/2016.

29. É. Reinhardt, *op. cit.*, p. 193.

30. *Ibid.*, p. 351.

31. *Ibid.*, p. 216.

L'étudiant décide alors d'adopter l'idéal de James Joyce. Le thème de l'éclatement de l'être, assez fréquent dans l'œuvre d'É. Reinhardt, est évoqué ici par les mots « fragmenté, éparpillé », et on perçoit que la quête du personnage est de retrouver son unicité. L'angoisse fondamentale du personnage apparaît de façon insistante à travers un réseau lexical (« incertitudes », « doute », « peur ») qui s'oppose à l'épiphanie. La métaphore utilisée par le romancier (« Conquête et prise de citadelle ») renvoie à l'idée qu'une guerre intérieure se joue dans l'esprit du jeune homme. L'émerveillement recherché par les personnages d'É. Reinhardt se rattache souvent à ses thèmes fétiches, évoqués auparavant, comme les splendeurs de l'automne décrites dans chacune de ses œuvres, ou les pieds des femmes.

J'ai placé au premier plan de mon expérience du monde la pratique épiphanique, la culture de la sensation et de l'enchantement. Le présent est devenu mon temps de prédilection : je préférerais ne plus penser à mon passé et surtout de pas encore penser à mon avenir, dont le lointain rayonnement m'exaltait (par le rêve) en même temps qu'il m'intimidait (par les inquiétudes que la réalité sociale m'inspirait). J'ai développé une sorte de romantisme de l'effusion sensorielle. Je désirais que le monde agisse sur moi de la manière la plus vive. Je recherchais la grâce, l'extase, la plénitude, la fulgurance³².

L'instant est capital dans le conte de Perrault : la rencontre que vit Cendrillon avec son Prince est éphémère, menacée par l'échéance de Minuit. La fuite, la précipitation sont peut-être liées symboliquement pour la jeune fille à une peur de vivre pleinement ce moment, un peu comme L. Dahl, quand il diffère la rencontre avec l'inconnue rencontrée dans le train, dans le roman d'É. Reinhardt³³ : à un moment, le jeune trader doit saisir l'instant propice, quand cette femme aussi mystérieuse qu'idéale lui propose miraculeusement de partager son taxi à l'arrivée de leur TGV. Le moment de la rencontre amoureuse, qui est au centre du conte de *Cendrillon*, est aussi fondamental dans l'imaginaire romanesque d'É. Reinhardt. Cette scène pose la question de l'instant magique où tout bascule, du danger à ne pas le saisir, de la panique qui saisit l'être lorsqu'il prend conscience qu'il est trop tard. Toutes ces questions se retrouvent également dans le conte de Perrault, notamment autour de la valeur accordée à l'heure fatidique de minuit. La jeune femme que L. Dahl rencontre n'est jamais désignée autrement que « l'inconnue », et c'est ce que Cendrillon était aussi pour le Prince du conte. La scène commence par établir les circonstances de la rencontre : un TGV Marseille/Paris. Le héros remarque cette femme au moment du départ, sur le quai, et la révélation est immédiate. « Elle était le miracle qu'il attendait depuis toujours³⁴. » Le point

32. *Ibid.*, p. 398.

33. *Ibid.*, p. 539-547.

34. *Ibid.*, p. 539.

de vue, interne, suit les pensées de L. Dahl. Peu de points communs apparents avec le conte *Cendrillon*, malgré la présence d'« un soulier à talon haut » qu'il remarque quand elle croise les jambes dans l'allée du wagon désert, comme par hasard : ce motif du **soulier isolé**, pourrait malgré tout être un indice. Le héros, un trader stressé – Prince d'aujourd'hui dont l'aristocratie tient à sa maîtrise des flux financiers internationaux – essaie d'anticiper le moment de la rencontre et les propos qu'il pourrait tenir à la jeune femme pour l'aborder. La cantatrice rousse lit à voix haute, à son intention, dans le wagon vide, de façon assez irréaliste, un texte d'Eugenio Montale. Quand ils descendent sur le quai, vient le moment décisif, si attendu, de leur premier échange, mais aussi de leur séparation : cet épisode ne se situe pas au douzième coup de minuit, mais au moment de l'arrivée du train. Comme dans le conte, même s'il ne s'agit pas d'une danse, cette rencontre est positive, le charme qui s'exerce entre le jeune homme et la jeune femme semble réciproque. Mais il ne sait pas saisir cet instant crucial au vol, lorsqu'elle lui dit : « Je vous emmène. » Le double sens de ces paroles les rend très poétiques. Il pourrait en effet s'agir du partage assez banal d'un taxi après le voyage en train, mais ces trois mots se révèlent être une invitation extraordinaire à un engagement total et immédiat. Le présent du verbe « emmener » et la forme affirmative, sans aucune nuance interrogative, rendent la formule injonctive et pratiquement performative. L'absence de complément de lieu donne à la formule une valeur absolue, « Je vous emmène » devient une sorte de métaphore métaphysique de l'amour, qui ressemble à un brusque embarquement de l'autre vers une destination imprévue. Englué dans ses obligations sociales, L. Dahl cherche un prétexte pour différer l'invitation de l'inconnue. Dès lors, c'est trop tard, et elle s'éloigne. Il la perd. L'histoire est bien différente du *Cendrillon* de Perrault ou des Grimm, mais cet éloignement de la femme idéale, plus ou moins irréaliste, perdue après un instant fatidique, manqué en une seule seconde fait tout de même écho au conte. L'importance de cet épisode est telle que le romancier l'a transposé en 2014 pour en faire un petit film, une œuvre hybride et singulière, avec la danseuse Marie-Agnès Gillot, la musique du compositeur Sébastien Roux et la voix du comédien Laurent Poitrenaux.

CENDRILLON ET L'ÉCHÉANCE

L'idée de ne bénéficier que d'une période limitée pour s'accomplir est aussi très développée par É. Reinhardt, qui s'est fixé à lui-même comme à Cendrillon une limite. Ce n'est pas minuit pour lui, c'est une saison : l'automne. « J'ai réa-

lisé aujourd'hui que l'automne exauçait chaque année, telle la fée de Cendrillon, mon vœu le plus ancien, dont je dois dire qu'il date de l'adolescence : être accueilli, acclamé, désiré par le monde extérieur³⁵. » Il compare cette période à un enchantement³⁶ et à la salle de bal du conte : « Quatre mois dont j'ai dit à l'instant qu'ils constituaient une architecture, une sorte de longue galerie majestueuse, large, haute sous plafond, ornée de miroirs, éclairée par des lustres : une salle de bal³⁷. » La comparaison la plus appuyée avec *Cendrillon* est faite après l'évocation du personnage de Proserpine, à l'origine mythologique de la création de l'automne. É. Reinhardt inclut même dans son roman un passage entier du conte de Perrault :

Je décide donc que Proserpine sera la fée qui préside à ma métamorphose automnale et qui m'équipe d'un carrosse en perles de verre tiré par six chevaux, d'un habit de drap d'or chamarré de pierreries, de sandales Christian Louboutin en cristal coloré et cuir de sanglier : apparition féérique. *Il se fit alors un grand silence ; on cessa de danser et les violons ne jouèrent plus [...]* Ma marraine Proserpine m'a adressé cet avertissement : *Je te recommande sur toutes choses de ne pas passer minuit du 31 décembre. Si tu demeures au Bal un moment davantage, ton carrosse reviendra citrouille, tes chevaux des souris, tes laquais des lézards, et tes vieux habits reprendront leur première forme. Comme au printemps, ajoute-t-elle sur un ton menaçant*³⁸.

Le fait que Proserpine soit le symbole de l'automne et qu'elle tienne le rôle de la marraine, une femme représentée traditionnellement comme étant vieille, est intéressant. Ici, le jeu avec le texte de Perrault est direct. L'auteur entrelace les éléments qui lui sont propres (comme Proserpine, les sandales Louboutin, le cuir de sanglier) au texte du XVII^e siècle. Le sanglier est une sorte d'animal-totem que l'on retrouve dans chacun des romans d'É. Reinhardt, aussi bien dans *Demi-Sommeil*³⁹, dans *Le Moral des ménages*⁴⁰, dans *Existence*⁴¹, dans *Cendrillon*⁴², dans *Le Système Victoria*⁴³, et dans *L'Amour et les Forêts*⁴⁴. Le romancier associe ainsi de façon inattendue son image à celle d'un animal sauvage, instinctif, vivant dans la forêt, lieu privilégié des contes – que l'on retrouve aussi dans plusieurs de ses livres, pourtant très urbains.

35. *Ibid.*, p. 460.

36. *Ibid.*, p. 125.

37. *Ibid.*, p. 233.

38. *Ibid.*, p. 463.

39. É. Reinhardt, *Demi-Sommeil*, Le Seuil, coll. « Points », 2010, (1998) p. 92.

40. É. Reinhardt, *Le Moral des ménages*, Le Livre de poche, 2003 (2001), p. 221.

41. É. Reinhardt, *Existence*, Stock, 2004, p. 255.

42. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 266 ; 279.

43. É. Reinhardt, *Le Système Victoria*, Stock, 2011, p. 219.

44. É. Reinhardt, *L'Amour et les Forêts*, Gallimard, 2014.

La phrase du conte originel apparaît en italiques, et permet de distinguer les éléments personnels ajoutés au conte. La chute, « *Comme au printemps* », qui est pourtant en italiques, est bien un contrepoint, assez humoristique, du romancier, qui hait cette saison. Le procédé de l'inclusion de textes classiques est assez familier à É. Reinhardt, c'est un procédé qu'on retrouve dans l'art contemporain, qu'il apprécie, et il l'a déjà utilisé dans *Cendrillon* notamment, avec des poèmes de Baudelaire ou de Nietzsche sur l'automne, qu'il critique, ou des phrases de Mallarmé. Il le développe ensuite dans *L'Amour et les Forêts*, au point d'inclure une nouvelle de Villiers de l'Isle-Adam : *L'Inconnue*⁴⁵. L'inclusion du texte de Perrault sur près d'une demi-page du roman est la marque ostensible de son appropriation du conte. Elle est prolongée par un parallèle entre l'héroïne et lui.

Cendrillon ne dispose que d'une soirée pour danser et rayonner, métamorphosée par les pouvoirs magiques de sa marraine. Et moi, je ne dispose que d'une saison pour écrire et rayonner, métamorphosé par les pouvoirs magiques de Proserpine. Son échéance à elle : minuit. Mon échéance à moi : le 31 décembre. À la suite de quoi tout bascule et se désagrège : Cendrillon redevient une souillon et moi une entité déshéritée, tous deux dans la poussière de l'être, sans plus de grâce ni l'un ni l'autre⁴⁶.

Les deux premières phrases amples de ce passage, qui utilisent le parallélisme de construction autour de « ne dispose que » et de « métamorphosé », contrastent avec les deux suivantes, brèves, nominales, saccadées, mais tout aussi parallèles. L'écriture est la danse d'É. Reinhardt. Ici, le rythme même de ses phrases binaires illustre cette idée. On la retrouve d'ailleurs dans d'autres passages du roman. Quand il parle de sa collaboration avec Angelin Preljocaj, à propos de la recherche de la grâce et du moment unique par la danse « empire du présent », le romancier fait aussi le parallèle avec l'écriture, il l'affirme : c'est « exactement ce que je cherche à atteindre dans mes livres⁴⁷ ». La fin de ce passage réunit l'avatar de l'écrivain et Cendrillon « tous deux dans la poussière de l'être » après la fin de l'enchantement : il y a toujours chez É. Reinhardt un peu d'humour dans la dramatisation de son propre sort, mais aussi une part de sérieux dans la description de ses fragilités, de sa vulnérabilité. C'est également ce que permet par définition le genre du conte : la fantaisie poétique, les libertés du récit, les incursions du merveilleux, la drôlerie de certains épisodes n'excluent pas de raconter les expériences plus douloureuses. Le conte de Perrault parle de misère, de maltraitance, du deuil de la mère, même si c'est aussi le récit d'un enchantement, et d'un destin

45. A. Villiers de l'Isle Adam, « L'Inconnue », dans *Contes cruels*, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1983 [1883].

46. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 463-464.

47. *Ibid.*, p. 168.

heureux: le roman d'É. Reinhardt parle du deuil d'un père, d'échec, d'humiliation, tout en cherchant la magie du quotidien, l'instant merveilleux.

CENDRILLON, SYMBOLE SOCIAL

Le double romanesque de l'auteur explique dans *Cendrillon* à la pseudo-Marie-Odile de Bussy-Rabutin que l'angoisse que lui ont communiquée ses parents, liée à « la peur de la mort sociale », est à l'origine de sa volonté de rechercher l'enchantement de l'instant. Cette angoisse d'être laissé en dehors du bal social est bien celle du personnage du conte. Le merveilleux est ce qui permet de la dépasser.

L'avatar du romancier raconte l'une de ses plus fortes expériences épiphaniques, qu'il a vécue en 1983 à l'âge de 18 ans devant le théâtre du Rond-Point⁴⁸. L'auteur la rapporte aussi en 2013 sur le blog de ce même théâtre⁴⁹, car exactement trente ans plus tard c'est dans ce lieu qu'*Elisabeth et l'équité*, sa première pièce de théâtre, est jouée. L'expérience épiphanique fulgurante de sa jeunesse – qu'il qualifie aussi parfois de mystique ou de sacrée⁵⁰, même s'il ne croit pas en Dieu, et qu'il raconte dans son roman en 2007 – prend alors quasiment une valeur prémonitoire miraculeuse. Elle n'est pas sans lien avec l'histoire de *Cendrillon*. Le jeune homme, originaire de banlieue, issu des classes moyennes, appelé « personnage A » se sent très loin d'appartenir au milieu culturel favorisé et parisien de ses camarades de classe prépa. Il est opposé au « personnage B » qui se rend au même spectacle, mais qui est de condition favorisée, et ne s'est jamais senti en danger. Dans le beau documentaire *Dans les pas de Cendrillon*⁵¹, réalisé par Priscilla Pizzato, É. Reinhardt parle de ce passage: il reprend le thème de la fraternité concurrente propre au conte en transposant les personnages de Javotte et d'Anasthasie à travers ce personnage B. Comme le disait Bruno Bettelheim: « Aucun conte de fées ne traduit mieux que *Cendrillon* dans toutes ses versions les expériences vécues par le jeune enfant en proie aux affres de la rivalité fraternelle⁵². » Les deux jeunes hommes se rendent ce soir-là au théâtre, mais le personnage A se sent mal, désespéré: « Va-t-il se retrouver, devenu adulte, sans diplôme, sans appuis, sans argent, dans une annexe sordide du monde contemporain⁵³? » On pourrait l'apparenter à la figure de Cendrillon

48. *Ibid.*, p. 400.

49. É. Reinhardt, « Épiphanie », dans *Vents Contraires*, 21/11/2013, consulté le 24/03/2017: [http://www.ventscontraires.net/article.cfm/12260_epiphanie.html].

50. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 404. « Lui qui est athée, [...] il se prépare à quelque-chose de sacré. »

51. P. Pizzato, *Dans les pas de Cendrillon*, Arte France and Agat Film & C^{ie}, 2016.

52. B. Bettelheim, *op. cit.*, p. 355.

53. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 402.

avant le bal, comme le suggère sa sensation de dénuement : en effet, il est décrit comme « nu, gracile, précaire, sauvage, instinctif, ingénu, électrique, à l'extrémité dénudée de lui-même⁵⁴ ». C'est le spectacle des nuages, en mouvement au-dessus du théâtre, qui lui semble miraculeux. « Un flash métaphorique illumine son esprit⁵⁵ », il a trouvé un « refuge dans l'instant : une anfractuosité temporelle s'est offerte à le protéger⁵⁶ ». Sur le blog du théâtre du Rond-Point, É. Reinhardt affirme qu'à cet instant, il a « rêvé son avenir⁵⁷ ». Le destin d'artiste, pour le jeune Éric, serait donc comparable au destin merveilleux de Cendrillon dans le conte de Perrault. La dimension sociale de sa métamorphose, l'aspect quasi miraculeux de sa révélation sont assez cohérents avec la structure du conte. Dans le documentaire *Sur les pas de Cendrillon*, É. Reinhardt insiste beaucoup sur la portée sociale du conte, dont il se saisit dans son roman. Selon lui, le miracle arrive, pour la jeune Cendrillon, parce qu'elle n'a jamais cessé d'y croire, et c'est un conte qui est universel parce qu'on aspire tous à être unique, comme Cendrillon. Pour le romancier, c'est ce que la pantoufle de verre (et non de vair) permet d'affirmer de façon assez stricte : la matière – le verre – ne permet pas à un autre pied que le sien de s'adapter à la forme du soulier.

LE SOULIER DE CENDRILLON

Car un autre élément majeur qui lie É. Reinhardt au conte de *Cendrillon* est son rapport aux chaussures, sa fascination revendiquée pour les pieds des femmes. Il admet d'ailleurs tout à fait être fétichiste, au sens clinique du terme, comme le rappelle l'un de ses amis à son double romanesque dans son roman, quand il confie que la source de plaisir principal du désir qu'il éprouve pour Margot, ce sont ses pieds : « On le savait déjà que tu étais fétichiste ! Il suffit de lire tes livres⁵⁸ ! » Au début du roman, l'écrivain décrit les escarpins offerts par Christian Louboutin qui ornent son bureau, mais aussi un étrange moulage anatomique qui représente un pied pathologiquement cambré, *pes cavus*, qu'il a commandé en ligne.

Disposés sur ce meuble, une sandale dorée avec une bride en forme de flamme, un escarpin écarlate échancré sur le côté, une sandale en mousseline rose décorée d'une cascade de cristal, une sandale en résine translucide incluant des pétales d'hortensia, une mule nocturne ornée de

54. *Ibid.*, p. 410.

55. *Ibid.*, p. 402.

56. *Ibid.*, p. 403.

57. É. Reinhardt, « Épiphanie », *op. cit.*

58. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 488.

plumes de coq, tous nantis d'un fin talon d'une dizaine de centimètres, si suggestifs qu'ils sont chacun comme une supposition de pied ou de silhouette affolante aperçue dans la foule⁵⁹.

Les chaussures se trouvant dans la pièce, des modèles d'exposition que lui a donnés l'illustre chausseur, sont toutes célibataires, comme autant de souliers de Cendrillon. É. Reinhardt a en réalité collaboré à plusieurs reprises avec Christian Louboutin pour réaliser des livres et il le connaît bien. Ces chaussures sont autant d'éléments convergeant vers le conte, tout comme l'hommage que le double de l'auteur rend à plusieurs reprises, aux pieds « crûment cambrés » de Margot, sa compagne.

Mais de quoi s'agit-il ? Il s'agit de la cambrure de ses pieds. Une cambrure d'un degré rarement atteint. [...] Qu'est-ce c'est qu'une cambrure ? Ce n'est pas seulement une courbure prononcée, un arrondi amplifié. Il y a un angle. Il y a une cassure. Il y a une rupture. Il y a un accident. C'est quelque chose de décisionnel. Cela sonne, vibre, s'illumine, comme un cri, comme un éclair, comme une décision⁶⁰.

La description de la cambrure du pied métamorphose complètement cette partie du corps en concept esthétique. Le regard fétichiste de l'auteur transforme le pied en figure géométrique (« courbure », « arrondi », « angle ») puis une gradation ascendante fait passer son évocation du registre réaliste à la poésie, avec la quadruple anaphore (« Il y a »), la gravité croissante des termes « cassure », « rupture » « accident », le rythme ternaire des verbes accumulés sollicitant les sens « sonne, vibre, s'illumine » et la triple comparaison « comme un cri, comme un éclair, comme une décision », qui n'a vraiment plus rien à voir directement avec l'image d'un pied. Le regard qu'É. Reinhardt pose sur le monde transforme le réel. Le pied idéal pour l'écrivain est comme dans le conte de *Cendrillon* petit, car il idéalise la pointure 37 1/2, et critique les vedettes de télévision qui ont de grands pieds⁶¹. L'un des buts de son roman est de faire l'éloge de cette pointure, son double le déclare à son éditeur Jean-Marc Roberts étonné : « Je voudrais consacrer mon livre à l'automne. Et également à la cambrure du pied. Mon prochain roman. Ça t'en bouche un coin ! Un livre sur la pointure 37 1/2⁶². » La chaussure, en tant que forme fascinante, est aussi un objet d'art : les livres que le romancier a consacrés à Christian Louboutin, en collaboration avec d'autres artistes sont réellement des livres d'art⁶³. Car l'autre métier d'É. Reinhardt est éditeur d'art : il collabore

59. *Ibid.*, p. 47.

60. *Ibid.*, p. 488.

61. *Ibid.*, p. 237.

62. *Ibid.*, p. 238.

63. *Christian Louboutin*, préface d'É. Orsenna, photographies de D. Schweizer, dessins de C. Louboutin, textes et conception éditoriale d'É. Reinhardt, A. Wiggins, hors-commerce, 2002 et *Christian Louboutin*,

avec des artistes divers, comme David Lynch et Philippe Garcia pour son dernier livre sur Christian Louboutin, et le livre lui-même devient un objet artistique singulier et luxueux, à l'image des chaussures Louboutin. D'ailleurs, dans son roman, É. Reinhardt compare le soulier de Cendrillon à ses livres. Comme la chaussure de Cendrillon est finalement le signe de son identité exceptionnelle, puisqu'elle ne s'adapte à aucune autre, le roman est ce qui contient et définit l'identité d'É. Reinhardt.

Je laisse derrière moi dans cette fuite (au lieu d'une sandale Christian Louboutin en cristal coloré et cuir de sanglier) les pages que j'ai écrites, les livres que je publie, grâce auxquels, telle la pantoufle de Cendrillon qu'on enfila aux pieds disgracieux des jeunes filles du royaume, on pourra peut-être me retrouver⁶⁴.

Cendrillon d'É. Reinhardt est un roman imprégné des récits de Perrault ou des Grimm. Cette épaisse fiction, complexe, qui dépasse complètement la simple transposition autofictionnelle du conte illustre sa dimension sociale, en démontrant que l'on peut lutter contre le déterminisme: dans *Cendrillon* le désir de liberté permet de dépasser les limites fixées par l'environnement. Le destin d'artiste peut aussi être accessible à ce jeune homme issu des classes moyennes, qui n'appartient pas à l'élite, tout comme cette « souillon » a pu devenir Princesse. Le conte comme le roman disent à leur manière que chacun est bien unique, et doit oser affirmer cette identité précieuse, garder confiance, afin de s'accomplir: le motif du soulier solitaire présent dans les deux œuvres en est le symbole. Mais le roman illustre aussi la dimension sensible et épiphannique de l'expérience merveilleuse: comme le conte, il montre l'importance de l'instant à saisir, à vivre pleinement, car fugace, menacé par les douze coups de minuit ou la fin de l'automne. Cendrillon est bien l'une des figures dans lesquelles s'incarne le romancier. Dans *L'Homme aux Loups*⁶⁵, Freud montre que le conte de fées propose à l'enfant un mode de pensée qui correspond à sa représentation de lui-même: c'est à l'intérieur du modèle littéraire de l'« autofabulation », dérivée de l'autofiction, que le romancier opère cette même projection identitaire de lui-même dans le conte. É. Reinhardt est peut-être Cendrillon, mais il est aussi la fée de ses propres métamorphoses romanesques, le magicien qui crée ses enchantements. Et ceux du lecteur.

photographies de D. Lynch et P. Garcia, texte et conception éditoriale d'É. Reinhardt, New-York, Éd. Rizzoli, 2011.

64. É. Reinhardt, *Cendrillon*, *op. cit.*, p. 464.

65. S. Freud, *L'Homme aux loups*, trad. de l'allemand O. Mannoni. Petite Bibliothèque Payot, 2010 [1918], p. 79-89.