



Le numéro 12 de la *Revue Roumaine d'Études Francophones* invite à une réflexion autour de l'hybridité et des métamorphoses qui lui sont associées, concepts qui ont refait surface ces derniers temps. Regroupés selon les deux axes traditionnels de la revue – littérature et linguistique –, les articles réunis dans ce recueil interrogent ces concepts sous différents aspects, laissant voir continuités, discontinuités, permanences, ruptures, renouveau dans leurs approches.

Si le couple conceptuel hybridité-métamorphoses traverse époques, disciplines, thématiques, approches épistémologiques, les articles recueillis rendent compte de la manière dont le questionnement autour de cette problématique complexe permet d'établir des corrélations, de proposer des constantes, de fournir des instruments d'investigation pour mieux appréhender phénomènes littéraires, manifestations culturelles et pratiques langagières.

Cristina PETRAȘ

ISSN 2065-8087



Revue Roumaine d'Études Francophones

No.12/2020

Publication annuelle de l'Association Roumaine des Départements
Universitaires Francophones (ARDUF)

HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES



HYBRIDITÉ ET MÉTAMORPHOSES *Revue Roumaine d'Études Francophones No. 12/2020*

Franchir le seuil féerique. *Barbe-Bleue* – du conte populaire au roman

Simona LOCIC¹

Depuis son entrée officielle sur la scène de la littérature écrite, au XVII^e siècle, le conte de fées représente pour les écrivains une riche source d'inspiration, suscitant des réécritures et des adaptations théâtrales parfaitement harmonisées avec les nouveaux temps et espaces qui les accueillent. L'une des histoires les plus célèbres faisant l'objet de ces métamorphoses inédites du genre est représentée par l'ensemble des contes types n° 311 et n° 312². Dans le catalogue du conte populaire français, élaboré par Paul Delarue et par Marie-Louise Ténèze, ces deux contes types rassemblent les

¹ Université Alexandru Ioan Cuza de Iași, Roumanie – Université Paris-Est Créteil, France.

² Paul Delarue, Marie-Louise Ténèze, *Le Conte populaire français*, édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 182-199. En fonction de la variante la plus connue d'un conte de fées, les deux chercheurs proposent un catalogue de contes types. Ainsi, « Barbe-Bleue » désigne les types n° 311 et n° 312 qui se présentent en France sous trois formes : la première forme concerne la version des Frères Grimm, *Fitchers Vogel* ; la deuxième forme est répandue plutôt en France et comprend la version de Charles Perrault ; la troisième forme, christianisée et plus connue au centre de la France, ne présente plus le motif de la chambre interdite. Le catalogue de Paul Delarue et de Marie-Louise Ténèze répertorie des versions dont la paternité a été déjà attribuée aux auteurs très connus, comme par exemple la version de Charles Perrault, mais aussi des contes d'origine folklorique recueillis aux sources orales par les ethnologues et les folkloristes. Parmi les versions folkloriques de *Barbe Bleue*, le catalogue de Paul Delarue et de Marie-Louise Ténèze rappelle : *Plus malin que le diable*, *Le Gros cheval blanc* ou *Le Père Jacques*.

multiples versions, orales ou écrites, de l'histoire du terrible Barbe-Bleue et de ses avatars folkloriques³.

À l'époque contemporaine, à travers la réécriture⁴, le symbolisme de ces contes millénaires et de la scène de la transgression du seuil en particulier se voit revalorisé, l'un des exemples les plus complexes étant le roman *Barbe bleue*⁵, écrit par l'écrivaine belge Amélie Nothomb et paru en 2012. En dépit d'une vraisemblance en accord avec la contemporanéité, le symbolisme du franchissement du seuil et de l'entrée dans la chambre interdite réintègre à l'histoire romanesque les éléments archétypaux⁶ du conte ancestral.

Notre étude se veut une analyse des métamorphoses de cet intervalle spatio-temporel représenté par la transgression du seuil qui, dans l'univers du conte populaire, s'accorde avec l'atemporalité et l'aspatialité du macro-univers féerique qui l'encadre et coïncide avec le point d'orgue du processus d'initiation de l'héroïne. Si dans le conte de Charles Perrault, franchir le seuil confirme la stéréotypie du comportement féminin, dans certaines versions folkloriques des contes types « Barbe-Bleue » et dans l'histoire romanesque, le geste

³ Par « contes folkloriques » ou « contes d'origine folklorique » nous comprenons les versions d'un conte de fées recueillies par les ethnologues et les folkloristes non pas dans le cadre d'un projet littéraire (voir l'exemple du texte perraultien), mais pour sauver ces versions anonymes de l'oubli.

⁴ Thierry Charnay, « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », *La Tortue Verte. Réécrire, reconfigurer, créer en littérature de jeunesse francophone*, 6, 2015, p. 15. L'étude de la réécriture des contes de fées au long des époques reflète un ensemble hypertextuel complexe qui englobe aussi les versions de provenance folklorique, recensées dans des catalogues. La réécriture du conte de fées se définit ainsi « comme une écriture seconde, que le discours premier de référence ou d'autorité soit oral ou écrit ».

⁵ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, Paris, Le Livre de Poche, 2016. Dans notre étude, toutes les citations du roman renvoient à cette édition du livre.

⁶ Carl Gustav Jung, « Des archétypes de l'inconscient collectif », in *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Le Livre de poche, 2008, p. 26. Les éléments archétypaux représenteraient dans notre étude les détails essentiels nécessaires à l'identification d'un conte millénaire, puisés dans l'inconscient collectif.

correspond au moment-clé de la découverte de la vérité et de la prise de conscience du devoir que la protagoniste a envers les jeunes filles déjà tuées et envers soi-même. Par conséquent, si la référence architextuelle, « roman », soustrait l'œuvre nothombienne à la tradition générique, l'évolution de l'intrigue romanesque qui focalise le devenir du personnage féminin renvoie aux versions populaires et au symbolisme archétypal de l'initiation et de l'évolution de l'héroïne qui se montre plus sensée et courageuse que les victimes qui l'ont précédée dans l'univers de l'« agresseur (ou du méchant) »⁷.

1. De l'interdiction à la « question de confiance »

Dans une interview qu'elle donne en 2019, Amélie Nothomb avoue une filiation directe entre le conte *La Barbe Bleue*, paru en 1697 dans le recueil de Charles Perrault *Histoires ou contes du temps passé. Avec des moralités*⁸, et son roman. Par ses propos, l'écrivaine belge restreint l'ensemble hypertextuel de son œuvre à quelques versions folkloriques qui ont certainement influencé le texte perraultien.

[Amélie Nothomb] : « La vraie raison qu'on a tous de comprendre Barbe-Bleue c'est : qui est Barbe-Bleue ? Barbe-Bleue est un homme qui a un secret. Il dit à chacune de ses jeunes femmes qui deviennent ses épouses, il leur dit : "Écoutez ! Vous vivrez ici dans ce palais,

⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte. Suivi des transformations des contes merveilleux et de L'étude structurale et typologique du conte de E. Méléntinski*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 96. La terminologie correspond à la théorie proppienne qui identifie sept personnages types dont les actions organisent le conte : l'agresseur ou le méchant, le donateur ou le pourvoyeur, l'auxiliaire, la princesse et son père, le mandateur, le héros, le faux héros.

⁸ Charles Perrault, *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités*, Paris, chez Claude Barbin, sur le second perron de la Sainte-Chapelle au Palais, 1697. Nous adaptons la transcription du titre et des citations aux conventions actuelles de la langue française. Dans notre étude, toutes les citations de la variante perraultienne renvoient à cette édition du livre.

vous pouvez aller absolument n'importe où seulement je vous demande de ne pas entrer dans telle chambre parce que ça c'est à moi !" [...] Elles foncent dans la chambre secrète donc elles ne respectent pas le secret de Barbe-Bleue [...] et après elles s'étonnent que ça se passe mal ! [...] C'est grave en effet de ne pas être capable de respecter le seul secret de quelqu'un. »⁹

Ces propos annoncent le premier et le plus important changement de vision sur la chambre interdite contemporaine. Le roman *Barbe bleue* n'est plus seulement l'histoire d'une curiosité à punir, mais, avant tout, celle d'un homme qui veut voir respecté le droit de garder le silence vis-à-vis du secret derrière la porte de sa chambre noire. Ainsi, l'élément qui prend le relais dans ce nouvel exercice d'exploitation en profondeur du chronotope de l'interdit, c'est le respect de l'intimité de l'autre. Moralement, la cause des conséquences monstrueuses change. Elle prend de la valeur et devient plus noble, en se pliant sur le profil du nouveau personnage masculin et sans justifier le geste criminel.

En les métamorphosant, Amélie Nothomb construit son roman à partir des cinq éléments des contes types n° 311 et n° 312, définis par Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze : le meurtrier et ses victimes, l'interdiction et sa violation, la délivrance par la troisième sœur, la délivrance de l'héroïne par ses frères ou ses proches, le châtement du meurtrier et la délivrance de la victime.

Don Elemirio Nibal y Milcar, un riche descendant de la noblesse espagnole, vit dans son somptueux appartement du VII^e Arrondissement de Paris. Pour palier sa solitude, il cherche une nouvelle colocataire, la neuvième, qui devrait succéder aux huit premières femmes dont on ne sait plus rien.

- « – Nous ne sommes pas les premières à nous présenter. Huit femmes ont déjà obtenu cette colocation. Toutes ont disparu.
- Elles n'étaient pas contentes de la chambre, peut-être.
- Vous n'avez pas compris. Elles n'ont plus eu la possibilité de s'exprimer là-dessus : on n'a plus jamais entendu parler d'elles.

⁹ Vidéo mis en ligne par les Éditions Albin Michel, consulté le 22 mai 2021, min. 3:30-5:14, <https://www.youtube.com/watch?v=zWL1nRWjmXo>.

– Mortes ?

– Non. La mort n'est pas une disparition. »¹⁰

Ne souhaitant que mettre un point final à sa vie de « banlieusarde »¹¹, Saturnine Puissant, une jeune femme de vingt-cinq ans effectuant un remplacement à l'École de Louvre, accepte l'offre de don Elemirio et s'installe dans les « appartements »¹² qu'on lui met à disposition. Dans le roman, Amélie Nothomb emploie le mot « appartements » dans une acception ancienne qui désigne selon les explications du Robert un « ensemble de pièces affectées à un usage particulier »¹³. Ce sens révolu, recensé dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière¹⁴, contribue à la création d'un univers romanesque qui échappe aux repères spatio-temporels contemporains et transforme don Elemirio en un riche noble du temps jadis. Par sa somptuosité et sa richesse, cet espace hors du commun rappelle l'ancêtre perraultien de l'Espagnol et ses innombrables belles maisons à la ville et à la campagne.

« Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderies, et des carrosses tout dorés. »¹⁵

« – Je vais vous montrer vos appartements.
Elle [Saturnine] le suivit à travers un nombre remarquable de boudoirs jusqu'à une pièce qui lui parut immense. Le style en était

¹⁰ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹¹ *Ibidem*, p. 27.

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ *Le Robert. Dico en ligne*, consulté le 22 mai 2021
<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/appartement>.

¹⁴ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts (français)*, Tome 1, sur l'imprimé, A la Haye et à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690. « APARTEMENT = Portion d'un grand logis où une personne loge ou peut loger séparément d'avec une autre. Un appartement Royal est composé de chambre, antichambre, cabinet, & galerie. Le bel appartement, le premier appartement, est celui du premier étage, & est d'ordinaire l'appartement de Madame ».

¹⁵ Charles Perrault, *La Barbe Bleue*, *op. cit.*, p. 57-58.

aussi luxueux qu'indéfinissable ; la salle de bains attenante venait d'être refaite. Saturnine n'aurait jamais osé rêver logement si fastueux.

Ensuite, don Elemirio la conduisit à la cuisine, titanesque et moderne. Il lui indiqua qu'elle disposait d'un frigo entier à sa seule intention. »¹⁶

Toutefois, progressivement, le symbolisme millénaire des versions folkloriques prend le relais dans l'œuvre romanesque et l'histoire du Barbe-Bleue contemporain devient l'aventure de l'héroïne Saturnine Puissant. Bien qu'amoureuse de don Elemirio, à la fin du roman, elle prend la décision de venger la mort de ses prédecesseures décédées par cryogénie dans la chambre interdite du bourreau. Pour l'Espagnol persuadé qu'en raison de l'amour qu'on lui porte, on va respecter le secret qu'il garde derrière la porte de la chambre noire, l'interdiction d'y pénétrer devient une « question de confiance » et, par conséquent, la fermeture par la clef fée, inutile :

« – Ceci est l'entrée de la chambre noire, où je développe mes photos. Elle n'est pas fermée à clef, question de confiance. Il va de soi que cette pièce est interdite. Si vous y pénétriez, je le saurais, et il vous en cuirait. »¹⁷

Néanmoins, le manque de respect vis-à-vis de l'intimité de l'autre doit être puni et pour prouver son amour tyrannique, don Elemirio installe à l'intérieur de la chambre noire un mécanisme de fermeture cryogénique destiné à tuer toute personne osant y pénétrer :

« – L'amour est une question de foi. La foi est une question de risque. Je ne pouvais pas supprimer ce risque. C'est ce que Dieu a

¹⁶ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁷ *Ibidem*, p. 12.

fait au Jardin. Il a aimé sa créature au point de ne pas supprimer le risque. »¹⁸

Sans s'en rendre compte, l'Espagnol tournera son propre piège contre soi-même et, à la fin du roman, déterminera Saturnine à le laisser mourir de froid derrière la porte de la chambre noire fermée à jamais.

2. Métamorphose du chronotope féerique

Selon la classification de Pierre Saintyves, les contes types « Barbe-Bleue » sont des contes d'origine initiatique¹⁹ illustrant une évolution du héros ou de l'héroïne féerique. La chambre interdite représente l'espace sacré à l'intérieur duquel on accède à un statut supérieur. Bien que cette théorie soit contestée, la classification de Pierre Saintyves s'avère légitime dans le cas de la réécriture romanesque proposée par Amélie Nothomb. À son insu, don Elemirio, cet avatar contemporain de Barbe-Bleue, devient un initiateur pour le personnage féminin. Une fois le geste criminel accompli, Saturnine arrive à la fin d'une métamorphose spirituelle complexe qui valide l'hypothèse avancée par Amélie Nothomb. Selon l'écrivaine, l'aventure de la jeune femme dans les appartements dorés de l'Espagnol représente une véritable quête de soi, la recherche d'une identité supérieure qui existait à l'état latent en elle. Nous constaterons que la splendeur et l'abondance de l'or, qui fait échapper ces lieux à la spatio-temporalité contemporaine, a sur la protagoniste portant le symbolisme du plomb dans son nom un effet alchimique existentiel :

[Amélie Nothomb] : « L'idéal de l'alchimie est de transformer le plomb en or [...] ; mais le véritable but de l'alchimie c'est de se transformer soi-même en or [...] le plomb c'est nous, c'est lourd,

¹⁸ *Ibidem*, p. 54.

¹⁹ Pierre Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la Légende dorée. Songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1987, p.330.

c'est tragique ; comment échapper à cette lourdeur, comment devenir quelque chose d'étincelant ? Eh bien, par l'alchimie. Saturnine est le sujet rêvé d'une quête alchimique. »²⁰

Ce processus, métaphore de l'évolution de Saturnine Puissant, s'accomplit dans le chronotope exceptionnel de la chambre interdite et touche à sa fin une fois le seuil franchi à l'inverse, pour en sortir. Cependant, pour y entrer, la protagoniste contemporaine doit transgresser un premier seuil et entrer dans un univers fastueux et fabuleux par son luxe : l'appartement parisien de don Elemirio Nibal y Milcar. Cette multiplication des portes détermine une mise en abyme des seuils et des chambres et organise l'expérience initiatique de l'héroïne, qui, par sa finalité, la punition de l'agresseur via son intervention directe, renvoie plus aux versions folkloriques qu'au conte perraultien et à son ton moralisateur.

Pour Mikhaïl Bakhtine, la fusion des aspects du temps et de l'espace est essentielle à l'élaboration des procédés permettant de refléter et de traiter dans l'art littéraire les expériences connues de la réalité. Le chronotope, « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », exprime ainsi « l'indissolubilité de l'espace et du temps »²¹ dans une œuvre littéraire de la manière dont le « monde créateur du texte »²² l'a transmise. Par extension au processus des métamorphoses du conte de fées au long des époques, le chronotope atemporel et aspatial de ces histoires millénaires se réinvente selon « chaque période de l'histoire [qui] suscite un état du monde ou de la conscience, une qualité d'expérience ou une forme d'existence que les productions de la culture n'ont encore jamais traduits »²³. Subordonné successivement aux diverses réalités historiques, le conte de fées se

²⁰ Vidéo mis en ligne par les Éditions Albin Michel, consulté le 22 mai 2021, min. 2:18-2:45, <https://www.youtube.com/watch?v=zWLInRWjmXo>.

²¹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

²² *Ibidem*, p. 393.

²³ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005. p. 11.

métamorphose en proposant de nouveaux chronotopes, reliés aux nouvelles réalités extérieures à l'œuvre littéraire. Ainsi, à travers la réécriture, le monde représenté se transforme en suivant les lois dictées par les sources féeriques. Simultanément, celles-ci s'adaptent aux nouvelles réalités, transformant le mécanisme du « monde créateur du texte »²⁴. Par conséquent, les chronotopes réels du monde créateur fournissent les chronotopes reflétés par le nouvel univers d'inspiration féerique, dont le texte donne l'image.

Le seuil transgressé, élément à valeur spatio-temporelle essentielle dans l'histoire de tout Barbe-Bleue, s'intègre et accomplit par sa portée symbolique le chronotope féerique des versions folkloriques, qui place les aventures des héros et des héroïnes des contes merveilleux dans « un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle »²⁵. L'indétermination temporelle de cet univers fabuleux, instaurée par la formule « il était une fois », contribue à parfaire un univers qui remonte à l'aube des temps. L'atemporalité et l'aspatialité, indices propres au monde merveilleux, placent ces histoires millénaires sous le pouvoir des lois d'un chronotope qui, en même temps, appartient et échappe à toutes les époques, permettant ainsi la re-création du conte au long du temps.

Tout comme dans les versions traditionnelles²⁶, dans le roman nothombien, les seuils se multiplient, l'aventure et l'évolution de l'héroïne étant rythmées par l'ouverture et la transgression, au sens propre ou figuré, de plusieurs portes et seuils qui rejoignent par leur portée symbolique le chronotope féerique. Si la transgression du seuil de la chambre noire représente pour Saturnine Puissant le pas décisif vers le moment déclencheur de la prise de conscience, cette transgression est précédée et préparée par le franchissement d'un

²⁴ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps... », *op. cit.*, p. 393.

²⁵ Roger Caillois, « De la Féerie à la Science-Fiction », in *Anthologie du fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

²⁶ Par « versions traditionnelles » nous comprenons les variantes de cette histoire millénaire connues du grand public, qu'elles soient orales (les variantes folkloriques) ou écrites (la version proposée par Charles Perrault).

premier seuil, celui de l'appartement parisien de don Elemirio, univers replié sur lui-même et soumis, étrangement, à une autre temporalité. Ainsi, les métamorphoses de ce chronotope du franchissement, repère spatio-temporel définissant un avant et un après dans l'évolution de l'héroïne, ne peuvent être analysées qu'en les intégrant au macro-chronotope féerique des contes types n° 311 et n° 312, qui se transforme via la réécriture romanesque.

3. De l'« enfer » au « château contemporain »

Le roman nothombien exploite ainsi pleinement la richesse du chronotope traditionnel, qu'il soit extérieur ou non à la chambre interdite. L'univers qui précède et prépare l'entrée de Saturnine Puissant dans cet espace archétypal met en scène le faste et la magnificence d'un aristocrate qui perpétue un mode de vie révolu depuis des siècles. Cette abondance qui lui est inconnue, du confort, de l'or, des plats et des boissons les plus raffinés, par son caractère exceptionnel, devient invraisemblable, presque irréelle et abolit pour Saturnine les repères spatio-temporels de la contemporanéité, essentiels pourtant dans le processus de la réécriture romanesque.

Arrivée dans l'hôtel particulier de don Elemirio, la jeune femme entre dans un autre univers, clos, typique de la plume nothombienne. Saturnine rejoint ainsi les autres héros des romans nothombiens, des personnages qui vivent généralement leurs aventures dans un univers replié sur lui-même. Tel est le cas par exemple de Baptiste Bordave, protagoniste du roman *Le Fait du Prince*²⁷, qui décide d'usurper l'identité d'Olaf Sildur, mort par hasard dans l'appartement du protagoniste. Pendant plusieurs jours, il mène une vie presque surréaliste, faite de luxe et confort, en compagnie de la femme du défunt, dans une villa à Versailles. À leur tour, dans *Ni d'Ève ni d'Adam*²⁸, Amélie et le tokyoïte Rinri vivent les moments les plus heureux de leur histoire, isolés dans une maison, les volets clos, à l'abri d'un espace extérieur qui est hostile,

²⁷ Amélie Nothomb, *Le Fait du prince*, Paris, Éditions Albin Michel, 2008.

²⁸ Amélie Nothomb, *Ni d'Ève ni d'Adam*, Paris, Éditions Albin Michel, 2007.

néfaste à l'amour. Pour les personnages nothombiens, l'univers de l'évolution romanesque se ferme comme un château fort créant l'illusion d'un chronotope atemporel et aspatial. Cherchant à fuir à tout prix la réalité du monde banlieusard de Marne-la-Vallée, Saturnine entre dans l'appartement parisien comme dans un temple, dans un univers presque irréel où elle vit une expérience exceptionnelle.

Selon Mikhaïl Bakhtine, le château, lieu typique de plusieurs versions populaires des contes types n° 311 et n° 312²⁹, est un chronotope à forte valeur symbolique. Il marque le cours du temps historique, les empreintes et les signes de son écoulement. Ayant « pour origine les siècles écoulés, il est tourné vers son passé »³⁰ et place l'action dans un cadre spatio-temporel indéterminé. Bien qu'il ne vive pas dans un château proprement dit, l'appartement parisien de don Elemirio, en tant qu'espace replié sur lui-même et lieu où s'accomplit le processus d'initiation de l'héroïne, renvoie au chronotope du château et de ses avatars folkloriques parfaitement encadrés dans la spatio-temporalité féerique. Mais la personnalité de don Elemirio, sa routine hors du commun, sa religiosité exagérée et les conversations qu'il a avec Saturnine placent ce château atypique du VII^e Arrondissement dans un univers proche de la spatio-temporalité féerique et qui rappelle l'atmosphère étrange du roman gothique. Ce nouveau chronotope de l'initiation témoigne « d'un glissement des frontières entre le possible et l'impossible, d'une porosité nouvelle entre le croyable et l'incroyable, d'une confusion de l'historique et du romanesque »³¹.

Par la fonction qu'il a dans l'intrigue romanesque, l'appartement de don Elemirio se trouve au seuil, entre le monde réel, qui lui est extérieur, et l'univers de la mort – la chambre noire. De ce purgatoire qui la prépare à la prise de conscience de la vérité,

²⁹ Voir *Le Père Jacques*, conte publié par l'ethnologue Geneviève Massignon dans le recueil *Contes de l'Ouest*, Paris, Éditions Erasmé, 1954, p. 171-174.

³⁰ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps... », *op. cit.*, p. 387.

³¹ Michel Delon, « Le château ou le lieu de la crise », in Catriona Seth (dir.), *Imaginaires gothiques : aux sources du roman noir français*, Paris, Éditions Desjonquères, 2010, version Ebook, Emplacement 1093.

Saturnine descend dans les « ténèbres » pour accomplir son devoir et punir l'agresseur. Par la finalité de ses actions, la protagoniste romanesque rejoint ses ancêtres féeriques, plus précisément la troisième sœur de la version folklorique *Plus maligne que le diable*, conte populaire de la Bresse³², où le seuil et le passage vers un espace hors monde prennent des significations particulières. Afin de vivre l'aventure censée prouver son astuce exceptionnelle, la cadette, tout comme ses grandes sœurs avant elle, descend dans l'univers de l'agresseur (le diable) : l'enfer. Ce passage qui n'implique pas préalablement une interdiction, représente l'entrée dans l'univers de la mort et, symboliquement, dans l'espace propice à l'aventure féerique. Y accéder ne peut se faire qu'en suivant un rituel précis, accompli par le maître de la maison, le diable :

« En traversant une grande forêt, il frappe le sol du pied. Aussitôt la terre s'ouvre et il descend dans son royaume avec sa victime. Pauvre innocente ! Une fois en enfer, allez donc en sortir ! »³³.

À travers son comportement justicier et son aventure rythmée par le franchissement de plusieurs seuils, l'héroïne romanesque renvoie plus à la ruse et au courage de son ancêtre folklorique qu'à l'héroïne perraultienne sauvée par ses frères. À la différence d'autres versions populaires où la richesse de l'agresseur n'est pas un élément essentiel, dans le conte de Charles Perrault elle joue un rôle indispensable pour la configuration de la morale proposée par le texte. Par conséquent, l'intertextualité obligatoire³⁴ nous pousserait à conclure que le somptueux appartement de don Elemirio ne serait qu'un héritage de la version perraultienne. Pourtant, à travers la création de cet univers

³² *Plus maligne que le diable* est l'une des versions populaires des contes types « Barbe-Bleue » proposées par Paul Delarue et par Marie-Louise Ténèze dans leur catalogue. La variante a été contée en 1893 par Léon Taponard de Servas. En 1908 Denis Bressan la publie dans *La Revue des traditions populaires. Mythologie et folklore de l'enfance*, n° 11, tome XXIII, novembre 1908, p. 405-408.

³³ *Ibidem*, p. 405.

³⁴ Michael Riffaterre, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, octobre 1980, p. 4-18.

merveilleux par son luxe et le chronotope échappant à la temporalité contemporaine, Amélie Nothomb ne cherche pas à mettre en avant la richesse de l'Espagnol et la cupidité de la femme. Ce détail d'ordre financier exploité par le roman nothombien renvoie plutôt à la signification proposée par certaines versions folkloriques où il contribue à la configuration d'une hiérarchie sociale.

Dans *Plus maligne que le diable* il ne s'agit plus de mettre en avant la surabondance des biens matériels de l'agresseur, mais d'opposer deux réalités sociales : la richesse et la pauvreté. La lutte entre le bien et le mal devient la lutte entre les riches et les pauvres et le triomphe du bien détermine également l'enrichissement des démunis. L'importance de cette différence d'ordre économique est fondamentale pour la construction du chronotope féerique et l'incipit du conte en fait la preuve : « Une paysanne avait trois filles. Cette paysanne était bien pauvre et chacun sait que dans l'ancien temps les pauvres étaient encore plus malheureux qu'à l'heure d'aujourd'hui. »³⁵ La pauvreté devient ainsi un élément essentiel, déterminant directement l'enchaînement des événements dans le conte folklorique, de même que dans le roman nothombien : « Hélas, elle n'en pouvait plus de rechercher un logement. La simple idée de retourner le soir à Marne-la-Vallée chez son amie Corinne lui levait le cœur. »³⁶

Tout comme la version de la Bresse l'explique, « la misère et la faim étouffent parfois la voix et la raison »³⁷ et la mère de ces trois filles les place comme servantes dans la maison d'un « homme habillé en grand monsieur »³⁸ qui est ni plus ni moins que le diable. Cette fausse identité de l'agresseur résonne avec la réalité sociale que le conte met en cause, derrière les masques de grands riches ne se trouvant parfois que des personnes ayant perdu leur humanité : « Le fantastique du folklorique est donc un fantastique réaliste : jamais il ne sort des limites de notre monde réel, matériel, il n'en comble pas les lacunes avec des idéaux de l'au-delà »³⁹.

³⁵ *Plus maligne que le diable*, op. cit., p. 405.

³⁶ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, op. cit., p. 9.

³⁷ *Plus maligne que le diable*, op. cit., p. 405.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps... », op. cit., p. 297.

Dans *Plus maligne que le diable* nous n'avons aucune mention sur une possible fortune de l'agresseur. Ce détail devient important seulement s'il est significatif pour l'évolution de l'aventure que l'héroïne vit. Dans l'univers féerique, le triomphe des pauvres sur les riches – représentés par les antagonistes – est essentiel. Pour ce faire, à la fin de son aventure, la troisième fille part de la maison du diable avec toutes sortes de trésors et de richesses en marquant ainsi sa victoire. Pareil à son ancêtre féerique, Saturnine Puissant, à la fin de l'aventure romanesque, célébrera son courage et sa détermination en s'appropriant, d'une manière symbolique, le luxe de don Elemirio, l'agresseur contemporain :

« Contrairement à ce qu'elle avait annoncé, elle n'alla pas terminer le Krug, car elle avait horreur de boire seule. Mais elle emporta la bouteille dans son sac à dos et glissa les deux flûtes de cristal de Tolède dans les poches de son manteau. »⁴⁰

4. Le seuil – chronotope de la vérité

Préparée par l'immersion préalable dans l'univers étrange de l'appartement parisien, l'expérience de Saturnine Puissant arrive à son apogée au moment où le personnage féminin franchit le seuil de la chambre noire. Dans son roman, l'écrivaine belge exploite l'idée de l'instant décisif qui se crée autour du symbolisme de cet intervalle spatio-temporel de grande valeur émotionnelle et de forte intensité. Fondamental tant dans les contes que dans le roman, le seuil est associé aux moments des changements brusques, des décisions qui modifient le cours de l'existence, donnant sens à un « chronotope de la crise, du tournant d'une vie »⁴¹.

Pour les contes types en question et, par la suite, pour les réécritures qu'ils ont engendrées, cet intervalle spatio-temporel ayant une importante valeur symbolique représente le centre organisateur des principaux événements de l'histoire. Par surcroît, la densité et l'intériorisation des conflits dans les réécritures contemporaines,

⁴⁰ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 123.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps... », *op. cit.*, p. 389.

notamment dans l'œuvre romanesque en question, transforment le chronotope du seuil « dans le principal générateur du sujet »⁴² de la nouvelle réécriture. En dépit de ses sentiments d'amour pour l'Espagnol, pour Saturnine, l'entrée dans la chambre noire de don Elemirio représente un geste fondamental qui déclenchera la prise de conscience du devoir qu'elle a vis-à-vis des huit précédentes victimes du bourreau, mais aussi vis-à-vis de soi-même.

Pour ce qui est du symbolisme de l'évolution de l'héroïne dans le roman nothombien, la version folklorique de la Bresse influence plus que la version perraultienne l'œuvre de l'écrivaine belge. Parmi les contes types n° 311 et n° 312, *Plus maligne que le diable* s'individualise par un merveilleux très bien représenté et une structure archétypale identifiée à travers quelques éléments essentiels : l'existence de trois sœurs dont la cadette est la plus douée ; la descente aux enfers, lieu où l'héroïne vit son aventure en tant que servante du diable ; la présence du personnage donateur, « une petite vieille à figure ratatinée »⁴³, qui rend possible la résurrection des morts avec un « onguent merveilleux »⁴⁴ et, le plus important, la tromperie en tant qu'épisode définitoire pour l'aventure du personnage féminin. À la fin de l'histoire, l'héroïne prouve son astuce, piège le diable et échappe à la mort après avoir sauvé ses sœurs. N'étant pas le conte de la curiosité punie suite à la faute d'une femme qui ose franchir le seuil de la chambre interdite, *Plus maligne que le diable* s'avère le triomphe de l'astuce féminine sur la naïveté de l'homme le plus affreux : « Alors il [le diable] comprit, mais trop tard, qu'il avait été joué par une créature plus rusée que lui. »⁴⁵

Cette version populaire de la Bresse se trouve au carrefour d'un travail de réécriture et re-création du conte de fées qui transforme la littérature en un « vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens »⁴⁶. Si par les éléments rappelant la structure du

⁴² *Ibidem*, p. 391.

⁴³ *Plus maligne que le diable*, *op. cit.*, p. 406.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 408.

⁴⁶ Gérard Genette, « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 48.

conte archétypal, la version de la Bresse renvoie au schéma du conte millénaire, par l'affaiblissement du personnage masculin et le triomphe individuel de la protagoniste, le conte fait le pont vers la contemporanéité, tout en rejoignant la morale perraultienne.

« Et cette petite histoire prouve, à n'en pas douter, que certaines femmes ont encore plus de malice que le diable. »⁴⁷

« On voit bientôt que cette histoire Est un conte du temps passé ; Il n'est plus d'époux si terrible, Ni qui demande l'impossible, Fût-il malcontent et jaloux, Près de sa femme on le voit filer doux ; Et de quelque couleur que sa barbe puisse être, On a peine à juger qui des deux est le maître. »⁴⁸

Cette version folklorique à très fort caractère merveilleux attire l'attention par le fait que, même en l'absence de l'interdiction imposée par l'agresseur, « la porte » et « le seuil » restent deux éléments essentiels pour l'aventure de la jeune femme. C'est derrière la porte d'une armoire, « en furetant un peu partout dans la demeure du diable »⁴⁹, que la cadette retrouve ses sœurs inertes. Par surcroît, c'est aussi derrière une autre porte qu'elle trouve la vieille, personnage donateur, qui lui fournit les objets magiques nécessaires à la résurrection de ses sœurs et par conséquent à l'accomplissement de son aventure :

« Elle aperçut derrière une porte une petite vieille à figure ratatinée qui lui dit :
– Mon enfant, rassure-toi ! Il y a ici un pot d'onguent merveilleux qui ranime les morts. Prends le pinceau qui est à côté, plonge-le dans l'onguent et badigeonne ta sœur : immédiatement tu la verras revenir à la vie... »⁵⁰.

⁴⁷ *Plus maligne que le diable, op. cit.*, p. 408.

⁴⁸ Charles Perrault, *La Barbe Bleue, op. cit.*, p. 81-82.

⁴⁹ *Plus maligne que le diable, op. cit.*, p. 406.

⁵⁰ *Idem.*

Même en l'absence de l'interdiction, élément représentatif pour les contes types en question, la porte et le franchissement de son seuil s'avèrent des éléments essentiels pour l'aventure et l'accomplissement du devoir de l'héroïne féerique. Dans *Plus maligne que le diable* ils ne contribuent pas à la découverte d'une scène macabre, mais se transforment, tout comme dans le roman, en chronotopes de la vérité, facilitant l'entrée dans l'univers de l'aventure et élucidant le mystère sur la disparition des sœurs aînées de la protagoniste. Pour Saturnine, l'ouverture de la porte et le franchissement du seuil vers l'intérieur de la chambre noire de don Elemirio représentent un geste décisif à la suite duquel la jeune femme comprend la vérité sur l'homme qu'elle aime, prend conscience de la gravité de ses actions et décide de prendre position et de punir l'agresseur.

Tout comme dans le cas de son avatar folklorique, pour Saturnine Puissant, l'entrée dans la chambre noire de don Elemirio ne correspond pas à un geste de désobéissance vis-à-vis des règles imposées par le personnage masculin. De surcroît, cette fois-ci, y pénétrer se fait étonnamment à l'initiative de l'agresseur. Ainsi, après avoir photographié Saturnine, l'Espagnol l'invite à faire la connaissance des huit colocataires qui l'ont précédée et dont don Elemirio est tombé amoureux par le passé.

« – Faut-il vraiment mettre l'une de ces photos dans cette pièce ? dit-elle après avoir trempé ses lèvres dans le divin nectar.

– Bien sûr. Sinon, il manquera une couleur.

– Peut-être faut-il qu'elle manque.

– Vous déraisonnez. Ce serait une erreur esthétique.

– Je n'en suis pas sûre.

– Venez voir.

Don Elemirio emmena Saturnine devant la porte noire. »⁵¹

Avant d'entrer dans ce « mausolée de Toutankhamon »⁵², Saturnine sait déjà que, indirectement, à travers son dispositif cryogénique, don Elemirio a tué les précédentes colocataires.

⁵¹ Amélie Nothomb, *Barbe bleue*, *op. cit.*, p. 120.

⁵² *Idem.*

Amoureuse du bourreau, la jeune femme transgresse le seuil non pas pour découvrir une scène épouvantable, mais pour affronter la réalité et prendre conscience du devoir qu'elle a vis-à-vis du tragique destin de ces malheureuses dont les portraits post-mortem satisfont la passion morbide de don Elemirio pour la photographie.

« La vivante contempla longuement les portraits. Les photos étaient trop réussies, ce qui prouvait que quelque chose clochait. Ce détail s'appelait la mort. [...] Non seulement on ne pouvait ignorer que ces femmes étaient mortes, mais on ne pouvait douter qu'elles avaient été assassinées. »⁵³

Grand passionné des couleurs et trouvant en Saturnine la nuance dorée tellement recherchée, l'Espagnol tient à tout prix à ajouter le portrait de la vivante sur le mur des condamnés :

« Un emplacement avait été ménagé pour un neuvième. Ce vide la fit frissonner, elle eut l'impression de sentir les huit agonies qui avaient eu lieu dans la pièce et respira à fond. »⁵⁴

Saturnine essaie d'adoucir l'acharnement de don Elemirio et de le persuader que l'amour d'une vivante n'a pas sa place à côté de ces souvenirs abominables. Mais dans ce sanctuaire de la mort, le Barbe-Bleue contemporain prouve encore une fois qu'il restera égal à lui-même et à ses ancêtres millénaires. Pour la protagoniste, une fois cette vérité comprise, il ne lui reste plus qu'à punir l'agresseur et à franchir le seuil à l'inverse, vers le monde des vivants et vers l'espace et la temporalité contemporaine.

« Saturnine n'hésita pas une seconde : elle quitta la pièce d'un bond, remit en marche le dispositif cryogénique et ferma la porte. [...]

– Saturnine ? finit-elle par entendre. [...] Il n'y a pas moyen d'ouvrir de l'intérieur.

– Je m'en doute. Sinon, vos huit femmes ne seraient pas mortes. »⁵⁵

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, p. 122.

Conclusions

Avoir le courage de franchir le seuil de la chambre noire à l'inverse, pour en sortir, laissant à l'intérieur l'homme aimé, mais coupable, représente pour Saturnine Puissant le geste justicier qui met un point final à son expérience d'initiation et de maturation, de prise de conscience de la vérité. Par la fermeté de ces actions et par la mort de ce Barbe-Bleue contemporain tombé dans son propre piège, Amélie Nothomb rapproche son aventure romanesque des significations archétypales des contes folkloriques qui se métamorphosent selon la vraisemblance exigée par le lecteur contemporain. Le nouveau château urbain de don Elemirio et/ou la chambre interdite contemporaine précédée par son seuil, bien que prenant une nouvelle apparence, perpétuent un symbolisme millénaire aspatial et atemporel. Ainsi, l'aventure romanesque de Saturnine Puissant, avatar contemporain de l'héroïne des contes type n° 311 et n° 312, se construit autour du seuil et de sa transgression vers la chambre interdite, chronotope millénaire de la découverte de la vérité sur la mort, sur l'autre et sur soi. En raison de cette identité archétypale du message, le roman contemporain détermine une résurrection du conte immémorial qui prend, à travers la réécriture, la forme hybride de la contemporanéité.

Bibliographie

Nothomb, Amélie, *Barbe bleue*, Paris, Le Livre de Poche, 2016.

Perrault, Charles, *La Barbe Bleue*, dans *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralités*, Paris, chez Claude Barbin, sur le second perron de la Sainte-Chapelle au Palais, 1697.

Plus maligne que le diable, conte publié par Denis Bressan, dans *La Revue des traditions populaires. Mythologie et folklore de l'enfance*, n° 11, tome XXIII, novembre 1908, p. 405-408.

- Bakhtine, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, collection « Tel », Paris, Gallimard, 1987.
- Caillois, Roger, « De la Féerie à la Science-Fiction », in *Anthologie du fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, tome I, Paris, Gallimard, 1966.
- Charnay, Thierry, « De Perrault à Tahar Ben Jelloun : le métissage des voix », *La Tortue Verte. Réécrire, reconfigurer, créer en littérature de jeunesse francophone*, 6, 2015.
- Delarue, Paul, Ténèze, Marie-Louise, *Le Conte populaire français*, édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- Jung, Carl Gustav, « Des archétypes de l'inconscient collectif », in *Les Racines de la conscience. Études sur l'archétype*, Paris, Le Livre de poche, 2008.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte. Suivi des transformations des contes merveilleux et de L'étude structurale et typologique du conte de E. Mélétsinski*, traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Saintyves, Pierre, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines). En marge de la Légende dorée. Songes, miracles et survivances. Les reliques et les images légendaires*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1987.