



Réinvention de l'héroïne féerique dans le roman *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb

Simona Locic¹

Recibido: 15/02/2019 / Aceptado: 22/10/2019

Résumé. Au XX^e et XXI^e siècles, de nombreux écrivains manifestent un intérêt évident pour la réécriture des contes de fées. Dans la littérature contemporaine, le conte est ainsi réinventé, adapté à une nouvelle réalité historique et religieuse, aux vices, aux faiblesses et aux imperfections de l'être humain de nos jours. Le présent article propose une étude de la réinvention de l'héroïne féerique dans *Barbe bleue*, roman écrit par Amélie Nothomb et publié en 2012. Notre analyse montrera que la recontextualisation de cette histoire millénaire brisera le caractère schématique et stéréotypé des rapports de force entre les personnages types du conte de fées.

Mots clés : conte de fées; roman; réécriture; intertextualité; merveilleux; littérature française contemporaine.

[es] Reinención de la heroína del cuento de hadas en la novela *Barbe bleue* de Amélie Nothomb

Resumen. En los siglos XX y XXI, muchos escritores han mostrado un gran interés en reescribir los cuentos de hadas. En la literatura contemporánea el cuento de hadas se reinventa, se adapta a una nueva realidad histórica y religiosa, a los vicios, a las debilidades y las imperfecciones del ser humano de nuestros días. El siguiente análisis propone un estudio de la reinención de la heroína del cuento de hadas en *Barbe bleue*, novela escrita por Amélie Nothomb y publicada en 2012. Nuestro análisis mostrará que la recontextualización de esta historia revolucionará las relaciones de poder esquemáticas y estereotipadas entre los personajes de los cuentos de hadas.

Palabras clave: cuento de hadas; reescritura; intertextualidad; maravilloso; literatura francesa contemporánea.

[en] Reinventing the fairy tale's heroine in the novel *Barbe bleue* of Amélie Nothomb

Abstract. In the twentieth and twenty-first centuries, many writers have shown an interest in rewriting traditional fairy tales. In contemporary literature, fairy tales are thus reinvented, adapted to the historical reality, to the vices, the weaknesses and the imperfections of contemporary human beings. This study analyses the reinvention of the fairy tale's heroine in *Barbe bleue*, Amélie Nothomb's novel published in 2012. This study will show how the rewriting of this millenary text questions the schematic and stereotyped relations between characters in traditional fairy tales.

Keywords: fairy tale; novel; rewriting; intertextuality; miraculous; contemporary French novel.

1 Université Paris-Est, France, École doctorale « Cultures et Sociétés », laboratoire LIS ; Université „Alexandru Ioan Cuza” de Iași, Roumanie, École doctorale d'Études philologiques
simonalocic92@gmail.com

Cómo citar: Locic, S. (2019). « Réinvention de l'héroïne féerique dans le roman *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 34, Núm. 2 : 377-392.

De nombreux écrivains du XX^e et XXI^e siècles manifestent un intérêt évident pour la réécriture du conte de fées. Les métamorphoses de ce genre s'inscrivent dans une littérature contemporaine vue par Roland Barthes comme une perpétuelle réécriture des œuvres :

J'ai eu un peu l'idée que maintenant on pourrait très bien concevoir une époque où on n'écrirait plus d'œuvres au sens traditionnel du terme, et l'on réécrirait sans cesse les œuvres du passé, « sans cesse » au sens de « perpétuellement » : c'est-à-dire qu'au fond il y aurait une activité de commentaire proliférant, bourgeonnant, récurrent, qui serait véritablement l'activité de l'écriture de notre temps (Barthes, 1994 : 1305).

C'est précisément dans ce travail de réécriture qui fait proliférer et bourgeonner une œuvre du passé, que les re-créations contemporaines de ces histoires féeriques s'inscrivent.

Le caractère schématique, caméléonesque et universel du conte de fées a facilité sa réinvention au travers les époques. Par le biais des réinventions dramatiques, romanesques ou cinématographiques, ce genre codé, témoignant d'un univers merveilleux, se voit depuis Charles Perrault adapté à la spécificité d'une certaine époque. Selon Marc Soriano, le défenseur des Modernes fait des contes folkloriques une « élaboration christianisée, ou sur le chemin de la christianisation, qui vise de toute façon à rendre le conte acceptable pour un public chrétien » (Soriano, 1977 : 169). En suivant le chemin créateur qui se propose de donner une force et une vie nouvelles aux contes de fées, le roman *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb paru en 2012 réinvente l'histoire millénaire et la rend vraisemblable et compatible avec la contemporanéité. Cette réinvention du conte de fées ne répond plus à l'horizon d'attente créé par le titre. À la différence de la version perraultienne, le roman suit le chemin de la laïcisation à travers l'athéisme que le personnage féminin exprime et soutient ouvertement face à la religiosité exagérée et mal comprise du personnage masculin.

Avant de focaliser notre attention sur les métamorphoses de l'héroïne, nous voudrions attirer l'attention sur l'intertexte qui aurait pu influencer le roman d'Amélie Nothomb. La source la plus connue de cette réécriture est la forme la plus répandue du conte² (Delarue, 2002 : 182), à laquelle appartient la version de Charles Perrault, parue dans le recueil *Histoires ou contes du temps passé. Avec des Moralitez* en 1697. Mais les sources d'inspiration du roman nothombien vont au-delà de la version perraultienne et proposent un retour aux versions folkloriques, comme par exemple au conte *Le Gros Cheval blanc*. Ce texte est choisi par Paul Delarue et Marie-Louise Ténèze pour identifier le conte type n° 311 dans lequel l'héroïne se distingue par son intelligence et son astuce en sauvant ses deux sœurs.

² La classification de Paul Delarue et de Marie-Louise Ténèze rattache *Barbe-Bleue* au conte type n° 311-312 qui se présente en France sous trois formes. Une première forme concerne la version des Frères Grimm, *Fitchers Vogel*, connue dans toute l'Europe, une deuxième forme qui est rependue en France et qui comprend la version de Charles Perrault et une troisième forme christianisée, plus connue au centre de la France, qui ne présente plus le motif de la chambre interdite.

La re-création contemporaine d'Amélie Nothomb recharge l'histoire millénaire d'une signification que le défenseur des Modernes, par son arrangement, laisse de côté.

[Il] appauvrit et banalise le conte ancien dans son esprit et dans sa lettre. [...] Les motifs barbares et archa iques de l'interdit et du meurtre rituel deviennent ceux de la curiosité qui est toujours punie, dans le cadre d'une aventure rationalisée et christianisée (Soriano, 1977 : 167-168).

Bien que notre étude se veuille une analyse de l'évolution de l'héroïne féerique du conte de fées vers l'œuvre romanesque, il nous semble nécessaire de mentionner une autre réinvention de cette histoire. Au travers les époques, non seulement la littérature s'est intéressée à sa re-création, mais aussi les arts du spectacle. En 1918, Béla Bartók, compositeur et pianiste hongrois, crée à l'Opéra de Budapest *Le Château de Barbe-Bleue*, opéra en un acte, sur un livret de Béla Bal zs (Bartók, 1918)³. Cette variante est essentielle dans l'évolution de l'intertexte du conte en question. Ce qui nous intéresse en particulier n'est pas le spectacle, mais le plan sous-jacent des significations de cette œuvre d'art.

  la différence du conte perraultien, l'opéra intériorise la problématique et transforme l'histoire féerique en tragédie. Le personnage masculin n'est plus le bourreau, mais un homme hanté par la solitude, par un passé toujours d terr , à la recherche de l'amour inconditionnel. L'opéra de Béla Bartók transforme l'histoire millénaire en pure psychologie et se rapproche du conte archa ique qui, par le biais du merveilleux, parle des peurs de l'individu et s'adresse au moi le plus intime :

Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur [...]. Pour ceux qui se plongent dans ce que le conte de fées a à communiquer, il devient un lac paisible qui semble d'abord refléter notre image ; mais derrière cette image, nous découvrons bientôt le tumulte intérieur de notre esprit, sa profondeur (Bettelheim, 1976 : 442).

L'opéra de Béla Bartók fait du sanguinaire Barbe-Bleue un personnage fragile. Ce qui le rapproche de son avatar nothombien c'est précisément son destin tragique, la manière particulière de comprendre l'amour et le besoin d'être aimé par une femme qui ne lui trahit pas la confiance.

Le roman d'Amélie Nothomb surprend le lecteur par le dénouement proposé. Saturnine, le personnage féminin, tue don Elemirio Nibal y Milcar, le personnage masculin. Apparemment facile à comprendre, la complexité du roman réside dans le niveau symbolique à décrypter. Le livre transforme la morale et l'adapte au monde contemporain. La métamorphose de la fin entraîne en amont des changements qui visent à rendre les personnages plus complexes. Il s'agit particulièrement du personnage féminin, cette héroïne dont le conflit intérieur dévore l'humanité.

³ En 1988 L. Megahey réalise *Bela Bartok – Duke Bluebeard's Castle*, en collaboration avec L'Orchestre philharmonique de Londres dirigée par Adam Fischer. La vidéo est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=p9Aq2WWds8k&t=56s> [Dernier accès le 22 octobre 2019].

L'analyse de sa réinvention doit se faire en suivant l'évolution de ces deux personnages romanesques et en étroite relation avec les rôles qu'ils jouent dans le schéma du conte de fées. Le plus souvent, Barbe-Bleue est assimilé par le lecteur à l'antagoniste. Bien que la morphologie des trente et une fonctions proposées par Vladimir Propp ne soit pas toujours ou complètement valable dans le cas du conte de fées occidental, il nous semble important d'attirer l'attention sur les sphères d'actions dont le théoricien parle. Chaque sphère d'action regroupe plusieurs fonctions et s'organise autour du rôle d'un personnage :

Nous pouvons indiquer que de nombreuses fonctions se groupent logiquement selon certaines sphères. Ces sphères correspondent aux personnages qui accomplissent les fonctions. Ce sont des sphères d'actions (Propp, 1970 : 96).

En fonction de ces sphères d'action, le théoricien 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. Dans le conte de fées de Barbe-Bleue, le personnage éponyme est le méchant qui, à la fin, est condamné à la mort. L'épouse représente l'héroïne et elle est sauvée par ses frères, les personnages auxiliaires.

Dans le roman d'Amélie Nothomb, le schéma proppien est complètement bouleversé. Saturnine est plus que l'héroïne. Elle n'a plus besoin de quelqu'un d'autre pour la sauver et s'imprègne des caractéristiques du méchant sans pour autant s'identifier à lui.

Pour comprendre l'évolution du personnage féminin romanesque, nous devons nous éloigner de la morphologie de Vladimir Propp et nous rapprocher de la sémiotique d'A. J. Greimas qui conteste le théoricien russe.

A. J. Greimas (1966) part de l'idée que, pareil à tout autre univers, les micro-univers sémantiques sont définis en fonction de la structure syntaxique qui engendre une structure actantielle⁴. Les personnages de Propp sont redistribués en trois paires reliées par trois axes différents qui font fonctionner le schéma actantiel : le sujet et l'objet gouvernés par l'axe du désir, le destinataire et le destinataire gouvernés par l'axe de la communication, l'opposant et l'adjuvant qui fonctionnent autour de l'axe du pouvoir. La théorie greimassienne introduit la notion d'*anti-rôle* qui n'a pas de connotations péjoratives en soi, mais qui diversifie le modèle actantiel. Pour le théoricien, ce concept relève de ce qui est « non conforme au champ d'activité de l'actant manifesté » (Greimas, 1973 : 164). En conséquence, dans le cas des actants, un investissement moralisant n'est ni nécessaire ni suffisamment général. Ce qui compte c'est bien l'investissement esthétique car « les "personnages" cessent d'être uniquement "bons" ou "mauvais" » (Greimas, 1973 : 164).

C'est précisément cette conception d'un schématisme universellement applicable, à tout univers et micro-univers, qui rend la théorie greimassienne compatible avec le processus de métamorphose du conte de fées. De plus, le concept d'*anti-rôle*

⁴ « Le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique. L'actant est non seulement la dénomination d'un contenu axiologique, mais aussi une base classématique, l'instituant comme une possibilité de procès : c'est de son statut modal que lui vient son caractère de force d'inertie, qui l'oppose à la fonction, définie comme un dynamisme décrit » (Greimas, 1966 : 185-186).

nous semble essentiel pour comprendre l'évolution du personnage féminin nothombien. L'idée de Greimas est fondamentale. Saturnine tue consciemment don Elemirio. La femme, personnage vu comme positif, semble devenir le méchant de la typologie proppienne. Mais une analyse plus approfondie change fondamentalement cette vision restrictive. Devient-elle vraiment le personnage-bourreau ou derrière cette violence se cache-t-il un « anti-sujet » qui, en dépit de cet acte de barbarisme, ne fait que remédier à une situation ? Saturnine est la femme contemporaine qui n'a pas besoin d'un personnage auxiliaire pour se sauver. Elle tue par amour, pour éviter à l'autre de la tuer, pour se sauver soi-même de la chute dans une stéréotypie à laquelle elle a le devoir de mettre fin.

Dans le roman *Barbe bleue*, cette nouvelle identité de la femme se construit et se dévoile graduellement. Le titre crée un horizon d'attente auquel l'intrigue n'adhérera pas. Les deux personnages subissent un processus de déconstruction et de reconstruction réciproque. L'antagoniste du conte de fées, Barbe-Bleue, alias don Elemirio dans le roman, se déconstruit et connaît un processus de « débrutalisation ». Saturnine, la femme fragile, naïve, jugée comme superficielle, sauvée par les autres dans les versions traditionnelles assimile dans un premier temps les caractéristiques du bourreau pour les utiliser par la suite contre lui.

*

Don Elemirio est un homme de quarante-quatre ans, connu pour son apparent donjuanisme, descendant d'une famille qui appartient à l'aristocratie espagnole. Extrêmement riche, tout comme son ancêtre féerique, il vit retiré dans ses luxueux appartements du VII^e arrondissement de Paris. Après l'étrange disparition de la huitième femme avec laquelle il partageait sa richesse, il cherche une nouvelle colocataire pour adoucir la solitude de ces lieux somptueux et ne demande pour le loyer que cinq cents euros par mois. Pour choisir la meilleure candidate, un rendez-vous officiel est organisé. Attirées par l'homme mystérieux, plusieurs femmes se présentent.

Don Elemirio rejette toute adhésion au monde contemporain ou au progrès industriel. Il vit dans ce palais parisien comme dans un univers replié sur lui-même, qui échappe à toute temporalité : « il portait une chemise de nuit blanche, comme les hommes du passé » (Nothomb, 2012 : 94). Pareil à l'opéra de Béla Bartók, où le château, lieu enchanté et terrifiant, fusionne avec la personnalité de son maître, l'appartement parisien de don Elemirio le représente. Il ressemble à un lieu hors de temps et l'Espagnol ne sort jamais de son univers clos. Catholique fervent, il a sa propre chapelle et son propre prêtre qui vient officier la messe et pratique le commerce des indulgences pour faire pardonner ses péchés. Ce personnage semble vouloir se soustraire à toute insertion dans le monde et le temps contemporains. Pareil aux avatars de Barbe-Bleue parus au fil du temps, dans le roman nothombien, ce nouveau successeur semble traverser « les civilisations et les pays sans être touché par leur évolution : il est dangereux parce qu'il n'a des usages de la sociabilité qu'un vernis qu'il imite afin de masquer ses crimes mais au fond le véritable Barbe-Bleue n'est d'aucun temps, d'aucun pays » (Fix, 2014 : 117).

La richesse de don Elemirio est comparable et peut facilement égaler celle du Barbe-Bleue perraultien⁵ : « l'hôte alla chercher des tasses en or massif et les remplit d'une onctuosité jaune » (Nothomb, 2012 : 24). Dans son cas, l'or ne signifie

⁵ « 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 broderie, et des carrosses tout dorés » (Perrault, 1967 : 123).

pas seulement la richesse. L'Espagnol divinise ce métal noble, l'assimile, fusionne avec lui : « comprendre l'or, c'est comprendre l'Espagne et donc me comprendre » (Nothomb, 2012 : 24). Assigner la couleur jaune à Saturnine, c'est la voir comme exceptionnelle, c'est lui assigner la splendeur de l'or et c'est l'aimer.

À la différence de Barbe-Bleue, « si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuît de devant lui » (Perrault, 1967 : 123), l'aristocrate espagnol est renommé pour le mystère dont il s'entoure. En dépit d'un danger dont elles sont complètement conscientes, les femmes sont fascinées et attirées par ce solitaire parisien :

- 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.
- Mortes ?
- Non. La mort n'est pas une disparition (Nothomb, 2012 : 8-9).

Amélie Nothomb se lance dans la destruction d'un personnage dont la brutalité et la cruauté ont étonné au travers les époques pour construire un autre, différent de son ancêtre millénaire. Tenté d'assimiler automatiquement le personnage masculin du roman au personnage masculin du conte de fées, le lecteur est complètement dérouté face aux incompatibilités entre don Elemirio et le personnage de Barbe-Bleue qu'il connaît déjà. À la différence de l'insensible ancêtre féerique, l'Espagnol est un homme d'une profonde sensibilité. Il aime, rit, montre sa religiosité, pleure devant la femme qu'il rend heureuse par ses aptitudes de pâtissier. Le lecteur se sent totalement désarmé devant cet esprit trop sensible et émotif, presque impossible à condamner.

- Allons bon, vous pleurez ?
- Pour la première fois, j'ai l'impression de vous plaire. Je suis un émotif (Nothomb, 2012 : 37).

Le farouche Barbe-Bleue primitif est remplacé dans le roman d'Amélie Nothomb par un homme qui « avait l'air d'un dépressif profond, le regard éteint et la voix épuisée » (Nothomb, 2012 : 11). Don Elemirio prend radicalement ses distances avec le cruel et implacable personnage perraultien qui « avait le cœur plus dur qu'un rocher » (Perrault, 1967 : 126) et qui condamne sans pitié son épouse à la mort pour ne pas avoir respecté l'interdiction d'entrer dans le cabinet : « Il faut mourir Madame, lui dit-il, et tout à l'heure » (Perrault, 1967 : 126).

Le physique du personnage masculin contemporain ne semble avoir rien de laid. Le Barbe-Bleue perraultien reste sous le signe chromatique d'un bleu effrayant. Dans le cas de don Elemirio le détail qui choque est sa passion exacerbée pour les couleurs et pour leur combinaison parfaite. Cette obsession chromatique devient la clé qui clarifie le mystère de la disparition de ses huit colocataires. Don Elemirio assigne à chaque femme une couleur et crée de ses propres mains et pour chacune d'entre elles, un article vestimentaire. Le jaune, couleur de l'aristocratie et de l'or qu'il adore, est la seule manquante dans le panthéon de la chambre noire, un studio où il développe ses photos et où il est défendu d'entrer.

Ce détail devient essentiel pour la création du personnage masculin mais aussi pour le processus de réécriture du conte. Dans la succession hypotexte – hypertexte⁶, il renvoie aux versions précédant la version perraultienne, à ces versions que le folkloriste Pierre Saintyves identifie comme des versions primitives. Une fois l'interdiction transgressée, la femme doit mourir. Dans plusieurs versions folkloriques, avant de la tuer, le personnage masculin, qui est représenté soit par le diable, soit par un autre antagoniste, lui demande de prendre ses habits les plus beaux :

La prise des habits de fête ou l'abandon de tout vêtement [...] semblent de plus caractéristiques. [...] Dans une version bretonne Barbe-Bleue dit à sa femme d'aller revêtir ses habits de noce (Saintyves, 1987 : 319).

Le motif primitif de l'article vestimentaire, fusionné à l'idée d'une certaine chromatique, revient au travers les époques dans la réinvention de ce conte. Dans l'opéra de Béla Bartók, Judith reçoit à la fin son manteau étoilé et, payant sa curiosité, prend sa place derrière la septième porte, parmi les trois premières amours de Barbe-Bleue. Les habits de ces femmes représentent l'aurore, le midi et le soir. Ce tableau riche en symboles est complété par le manteau de Judith, métaphore de la nuit, qui symbolise le dernier amour d'un homme condamné à la solitude éternelle.

Dans les versions traditionnelles du conte en question la mention de cette préparation d'ordre vestimentaire de l'héroïne avant le moment de la mort est fréquente.

Sitôt son mari parti, elle a ouvert la porte ; elle a eu tellement peur quand elle a vu ces six femmes pendues, habillées dans leur robe de mariées, qu'elle a laissé tomber sa clé dans la bassine de sang au-dessus de laquelle il les avait égorgées. [...] – Tu m'as désobéi, tu auras le même sort que celles que tu as vues. Va t'habiller, monte dans ta chambre, prends ta robe de mariée, et descends !⁷ (Delarue, 2002 : 187).

Ces comportements présents dans les versions folkloriques renvoient aux rituels ancestraux de la mort, aux époques révolues quand l'enterrement se faisait parfois en habits de noce.

Chez Perrault, l'héroïne, condamnée à mort, monte dans sa chambre à sa demande et pour y prier. Dans la tradition orale, c'est sur l'ordre de Barbe-Bleue et pour y revêtir ses habits de noces ou ses plus beaux habits, comme une victime parée pour le sacrifice. Il est d'ailleurs courant, dans les sociétés rurales, d'enterrer les morts revêtus de leurs habits de noces. Perrault, en bon chrétien, ignorant par ailleurs les coutumes funéraires rurales, a pu juger ce détail choquant ou futile (Simonsen, 1992 : 67).

⁶ Gérard Genette définit l'hypertextualité comme une relation entre un premier texte A (hypotexte) et un deuxième texte B (hypertexte) : « B ne parle nullement de A mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer » (Genette, 1982 : 13).

⁷ Le conte type n° 312A reprend l'histoire contée en mai 1950 par Mme René Chaigne (qui la tenait de sa mère), de Velluire, canton de Fontenay, Vendée. Ce conte de fées a été publié en *Contes de l'Ouest*, n° 19, par Geneviève Massignon.

Le travail de tailleur de don Elemirio prépare chacune de ses femmes, y compris Saturnine, pour le somptueux moment de la mort et pour le macabre rituel de la photographie. La perfection de son œuvre artistique vient de ces visages et ces corps pétrifiés et paralysés par le moment du trépas. Pour la photographie suprême, Saturnine reçoit une robe en velours, noire, avec une doublure dorée. À travers la présence de cet élément vestimentaire, le texte nothombien exploite le niveau symbolique des versions folkloriques.

L'élément essentiel de l'histoire de tout Barbe-Bleue est le motif de la chambre interdite, le lieu où il est défendu d'entrer. Bien sûr don Elemirio continue cette tradition. Si dans le cas du conte perraultien le lecteur peut facilement imaginer que le cabinet où il est défendu d'entrer cache quelque chose d'effrayant, « la chambre noire » nothombienne est une chambre où on développe des photos. Même ce détail chromatique, la couleur noire, trouve une explication plausible.

Pour don Elemirio, ce lieu a une utilité spécifique et vraisemblable. À travers les yeux soupçonneux de Saturnine, le seul indice que le lecteur perçoit comme menaçant, est la porte peinte en noir. Symboliquement, dans la culture occidentale, le noir a été presque toujours associé au négatif, à la mort et au mal. Cette porte devient une métaphore de l'entrée dans les ténèbres, dans le monde des morts. L'idée n'est pas loin de la vérité. La chambre noire devient un panthéon des souvenirs d'amour de don Elemirio. C'est le lieu où l'Espagnol développe et cache les photos de ses huit femmes, mortes à cause d'un dispositif cryogénique qu'il a créé et qui se déclenche automatiquement. Une fois à l'intérieur, la porte ne peut plus s'ouvrir et toute personne qui y entre, meurt de froid. Le plaisir de l'Espagnol est d'habiller les femmes mortes dans les habits qu'il leur a confectionnés et des photographier les corps pétrifiés. Après ce rituel, chaque photo prend sa place dans le panthéon, lieu des souvenirs et de la vénération.

– 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. Saturnine se tut.

– Sinon, vous pouvez aller partout. Avez-vous des questions ? (Nothomb, 2012 : 12).

Pour cette petite clef-ci, c'est la clef du cabinet au bout de la grande galerie de l'appartement bas : ouvrez tout, allez par tout, mais pour ce petit cabinet je vous défends d'y entrer, et je vous le défends de telle sorte, que s'il vous arrive de l'ouvrir, il n'y a rien que vous ne deviez attendre de ma colère (Perrault, 1967 : 124).

La différence entre les deux interdictions est évidente. À la violence du discours (et par la suite des actions) du personnage masculin perraultien, s'oppose la docilité du personnage nothombien, son calme et l'interdiction qui n'est pas un ordre imposé, mais une question de confiance. L'expression « il vous en cuirait » annonce des répercussions cruelles contre la femme. Cependant, Don Elemirio n'assume pas d'une manière directe l'éventuelle mort de Saturnine, la forme verbale étant impersonnelle. Le « il » impersonnel (« il vous en cuirait ») neutralise une accusation directe de l'aristocrate. Il s'oppose à l'adjectif possessif « ma » (« ma colère ») qui personnalise et intensifie la colère que Barbe-Bleue montrera au cas où la femme entrera dans le cabinet.

Esprit fort religieux, don Elemirio trouve que le fait de punir ses colocataires n'est qu'une preuve de son amour pour ses bien-aimées. Il arrive à la conclusion que

Dieu met à l'épreuve ses créatures parce qu'il les aime. En conséquence, l'interdiction d'entrer dans la chambre noire n'est pour lui qu'une preuve de son amour et de la confiance. Cette manière de comprendre la *Bible* et la religion désarme complètement Saturnine. Une fois tombée amoureuse et pour qu'elle puisse vivre pleinement son amour, Saturnine cherche vainement une preuve de l'innocence de don Elemirio. Malheureusement, elle arrivera à la conclusion qu'il n'est que ce bourreau contemporain, plus cultivé, plus sensible, plus charmant et plus naïf que son ancêtre.

*

Saturnine est une jeune femme d'origine belge, de vingt-cinq ans, qui effectue un remplacement à l'École de Louvre. Voulant déménager de Marne-la-Valée où elle habite chez son amie Corinne, elle trouve que payer cinq cent euro pour vivre dans le centre parisien est une bonne affaire. Ignorant au début l'histoire des huit femmes disparues, la jeune femme décide d'aller au rendez-vous de don Elemirio et parmi les nombreuses candidates, elle est l'élue. Saturnine décide de ne pas s'interroger sur les disparitions mystérieuses et de déménager tout de suite dans les appartements de don Elemirio. Elle ne tient pas compte du danger que la disparition bizarre de ses prédécesseurs annonce et, par ce choix, le personnage fait le premier pas vers une évolution à rebours.

Bien que le lecteur soit invité, même incité, depuis le début à rapprocher la figure romanesque de don Elemirio du renommé personnage Barbe-Bleue, une lecture plus approfondie du texte annule toutes les idées stéréotypées. Dès le début du roman, le personnage féminin nothombien semble s'emparer des caractéristiques du méchant que le lecteur connaît déjà. Contrairement à l'incipit du conte de fées qui décrit le personnage masculin et ses richesses, l'incipit du roman met au centre de l'intrigue la femme et son histoire. C'est son destin que l'auteure va suivre de près.

Par son nom, Saturnine Puissant, l'héroïne suggère la force, l'importance, la grandeur de ce personnage féminin qui bouleverse à travers ses actions la matrice d'un conte de fées dont le dénouement est universellement connu et accepté. À la fin du roman, cette femme va rendre justice à toutes ses prédécesseurs qui sont mortes à cause de l'obsession d'ordre idéologique et religieux de don Elemirio.

Tout comme dans le cas du méchant Barbe-Bleue, la couleur ne manque pas au nom du personnage féminin. Il est connu le fait que le jaune est la couleur qu'on attribue à Saturne. Ce détail s'enchaîne parfaitement avec le déroulement des événements. C'est précisément sous le signe du jaune que la mort de Saturnine pourrait arriver. De plus, dans la mythologie romaine, Saturne est le dieu qui dévore ses enfants à leur naissance pour qu'ils ne puissent pas s'emparer de son pouvoir. Le nom du personnage féminin annonce quelque chose de bestial et de cruel bien que ce détail soit plus difficile à repérer. Il trouve son sens au niveau de la signification et non pas du visuel, comme dans le cas du méchant féérique.

Saturnine est associée à Athéna, déesse victorieuse par la sagesse, par l'ingéniosité, par la vérité. Jusqu'à la fin du roman, la jeune belge prouve qu'elle est la plus intelligente et la plus sage de toutes les colocataires qui ont habité les appartements de don Elemirio :

“Garde la tête froide, songeait-elle. Tu passes d'un extrême à l'autre. S'il y a présomption d'innocence, il n'y a pas de certitude non plus.” [...] Don Elemirio avait au moins raison sur un point : Saturnine était placée sous l'égide d'Athéna (Nothomb, 2012 : 74-78).

Au début, le courage de Saturnine n'a rien d'héroïque. Tout au contraire. Sa décision de se complaire dans cette situation, sans rien faire, de ne pas se poser de questions sur la disparition de ces femmes est tout à fait surprenante et la passivité de sa conscience effraie plus que le mécanisme meurtrier confectionné par don Elemirio. Le désintéret pour les femmes disparues et implicitement pour la chambre noire, sa fascination pour la richesse qu'elle trouve chez l'Espagnol et dont elle ne veut pas se priver invite le lecteur à l'accuser de superficialité :

- Si vous me croyez malfaisant, pourquoi restez-vous ?
- Parce que je bénéficie ici d'un confort extraordinaire. Parce que je ne suis pas du genre à m'intéresser à votre chambre noire. Parce que dès demain, vous commanderez des grands champagnes (Nothomb, 2012 : 39).

La femme attire l'attention par une sorte d'agressivité intrinsèque à son caractère, qui se dévoile progressivement au long du roman. Parfois, déguisé sous la forme de l'ironie ou d'une sincérité qui tombe brutalement sur son interlocuteur, ce détail devient essentiel pour la métamorphose du personnage.

- Elle était belge et ne voulait pas devenir l'amie de cette personne. Elle répondit :
- Je suis kazakhe.
- Pardon ?
- Je viens de Kazakhstan. Vous savez, les cosaques, les plus farouches guerriers du monde. Nous tuons de que nous nous ennuyons (Nothomb, 2012 : 10).

Sous l'apparence d'une blague sarcastique, ce dialogue qui se trouve au début du texte, avant la rencontre de Saturnine avec don Elemirio, se transforme dans un détail dont les significations sont importantes pour la suite des événements. Le sarcasme et l'ironie adoucissent à peine les effets brutaux de ses mots. « Pourquoi ne vous suicidez-vous pas ? Si je pensais comme vous, je me pendrais » (Nothomb, 2012 : 17) dit-elle à don Elemirio, après avoir jugé rapidement son choix de vivre retiré du monde.

Dans la version de Charles Perrault, on met en cause et on critique la curiosité de la femme. C'est cette même curiosité qui devient catastrophique dans l'opéra de Béla Bartók. Judith, la dernière femme qui épouse Barbe-Bleue, demande l'ouverture de toutes les portes du château, métaphores des secrets d'un passé que l'homme ne voudrait pas révéler. Dans l'opéra de Béla Bartók la confiance, vaut plus que l'amour et, pareil au conte de Charles Perrault, la curiosité de la femme est fatale pour le personnage féminin.

D'une manière très intelligente, Saturnine se soustrait et rejette son identification à ses prédécesseurs directs, du roman, mais aussi aux avatars indirects merveilleux. Si toutes les autres femmes viennent au rendez-vous de don Elemirio par curiosité et pour connaître cet homme qui les fascine, Saturnine ne s'intéresse qu'à l'appartenance. Sa curiosité envers l'aristocrate s'affichera par la suite et seulement en étroite relation avec le sentiment d'amour.

Dans le roman nothombien, la femme n'est pas la seule qui éprouve la curiosité. Elle est tellement différente des autres colocataires que don Elemirio a connues,

qu'il est prêt à l'épouser. Étant donné les circonstances, Saturnine refuse sans explication et, avec intelligence, inverse les rôles : « Vous avez votre chambre noire où personne ne peut aller. Mon absence de désir matrimonial, c'est ma chambre noire à moi » (Nothomb, 2012 : 41). Le roman nothombien confirme au fur et à mesure le renversement des rôles. Saturnine sait garder son mystère à elle aussi. Elle connaît très bien le champ de bataille et les armes à utiliser et elle ne perd pas l'occasion de montrer à don Elemirio qu'à tout moment, leurs rôles peuvent facilement s'inverser.

Si jusqu'à l'apparition de Saturnine, avec toutes ses colocataires c'était l'Espagnol qui semblait tirer les ficelles, cette nouvelle rencontre met fin à sa supériorité. Plus que jamais, il tombe amoureux, il accepte de la photographe vivante et lui permet d'entrer dans la chambre noire. Saturnine réussit tout ce que ses prédécesseurs n'ont pas réussi. Elle désarme complètement don Elemirio. Une fois les pieds mis dans le lieu interdit, elle sait que le danger de mourir de froid est complètement annulé. Cependant, c'est précisément à ce moment-là qu'elle comprend la culpabilité de don Elemirio et la souffrance des toutes ces malheureuses mortes de froid.

Pour faire pardonner ses crimes, don Elemirio devrait renoncer à son désir macabre de mettre la photo de Saturnine, cette femme vivante, dans le panthéon de la chambre noire. L'insistance à compléter son arc-en-ciel avec la couleur jaune est impardonnable et Saturnine ne peut effacer le péché du crime que par le crime. Elle doit faire comprendre à don Elemirio qu'elle n'a pas sa place parmi les huit portraits du repos éternel. Une fois sa photo mise sur le mur de la chambre noire, elle n'existera plus en tant que femme vivante, capable d'aimer. Elle ne deviendra qu'un souvenir, tout comme les trois premières épouses, pétrifiées derrière la septième porte de l'opéra de Béla Bartók.

Vers la fin du roman, Saturnine se rend compte de son rôle et l'accepte. Elle devient le juge et le défenseur des victimes. Elle semble vouloir sortir du contexte romanesque et comprend l'histoire millénaire. La femme accuse directement et sans peur ce dernier successeur du Barbe-Bleue qui veut reconfirmer, bien que sous le masque de l'innocence, le parcours répétitif des faits et la culpabilité de la femme : « – À quel jeu pervers jouez-vous ? Vous installez chez vous des filles dans le besoin, vous les séduisez, vous les poussez à la faute et puis vous les sanctionnez » (Nothomb, 2012 : 33). Saturnine crie toute la vérité millénaire. Elle déplie brutalement le conte de fées et montre qu'elle comprend très bien comment et pourquoi la mort a été le dénouement de cette histoire qui n'est pas un conte de l'interdiction mais de la curiosité punie :

– Ne me prenez pas pour une idiote. Vous désignez vous-même la chambre noire où il ne faut pas entrer sous aucun prétexte, vous dites qu'elle n'est pas fermée à clef, que c'est une question de confiance, que vous sauriez si j'y pénétrais et qu'il m'en cuirait. Si vous ne leur aviez pas parlé de cette pièce interdite avec tant d'insistance, aucune de vos colocataires n'aurait jamais eu l'idée d'y aller. J'imagine votre plaisir sadique à les punir ensuite (Nothomb, 2012 : 33).

Il convient d'attirer l'attention sur le fait qu'à la différence du narrateur perraultien, la narratrice nothombienne insiste sur le nombre de femmes mortes dans la chambre noire de don Elemirio. Si Saturnine devenait la victime de sa curiosité, elle serait la neuvième. Dans le schéma du conte de fées, le symbolisme des nombres est

très important. On y parle de trois frères, trois épreuves, trois filles à sauver. Le trois est un chiffre dont les significations multiples enrichissent toujours l'histoire. Neuf est un multiple de trois. Dans ce sens et en suivant la même direction de décryptage du symbolisme du texte nothombien, est révélateur le dernier sens du chiffre neuf que le dictionnaire de Jean Chevalier propose :

Neuf, étant le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est-à-dire une transposition sur un nouveau plan. On retrouverait ici l'idée de nouvelle naissance et de germination, en même temps que celle de mort [...]. Dernier des nombres de l'univers manifesté, il ouvre la phase des transmutations. Il exprime la fin d'un cycle, l'achèvement d'une course, la fermeture de la boucle (Chevalier, 1982 : 533).

Saturnine comprend son devoir et son caractère exceptionnel dans cette histoire. Elle sait qu'elle doit arrêter le cycle des crimes, qu'elle doit révolutionner le parcours des événements, qu'elle doit mettre fin, à tout prix, à ce dernier successeur de Henri VIII et de Gilles de Rais. Laisser mourir don Elemirio dans la chambre noire c'est se sauver à la culpabilité, c'est sauver l'autre du péché et c'est sauver l'amour. À travers le nouveau dénouement qu'elle propose, Amélie Nothomb réinvente les significations profondes de l'histoire millénaire de Barbe-Bleue. Le motif de la chambre interdite et de sa pénétration, bien que présent au début, perd peu à peu ses significations. À la fin, l'accès de Saturnine y est autorisé. En ce qui concerne la problématique de la curiosité, le roman affaiblit progressivement son importance. Dans l'opéra de Béla Bartók la curiosité destructrice de la femme détermine l'évolution du couple et la solitude éternelle de Barbe-Bleue. Le désir d'ouvrir la porte de la chambre noire afin de voir ce qu'elle cache est plus faible dans le cas de Saturnine. De plus, c'est don Elemirio qui lui permet d'y entrer. Le roman déplace les significations vers la prise de conscience d'un devoir ultime de la femme, a, une fois la vérité comprise.

*

La réinvention de ces deux personnages à l'époque contemporaine culmine avec leur histoire d'amour qui devient le carrefour de ces deux axes qui déconstruisent et reconstruisent le personnage Barbe-Bleue. Au début, face aux sentiments spontanés de don Elemirio, Saturnine se montre méfiante. Cependant, progressivement, elle tombe amoureuse de l'Espagnol.

La différence la plus importante entre le personnage féerique Barbe-Bleue et ses avatars plus récents est précisément cette capacité d'aimer l'autre et de montrer ses sentiments. L'Espagnol avoue ouvertement son amour pour Saturnine : « Mademoiselle, je vous aime » (Nothomb, 2012 : 24).

À la différence de don Elemirio, celle-ci tombe amoureuse lentement et, précisément à cause de l'attente, elle vit l'expérience de l'amour d'une manière plus profonde. Saturnine doit prendre conscience d'un sentiment qu'elle rejette au début et éprouve un fort conflit intérieur entre son acceptation et son refus.

Le roman transforme la curiosité, péché pour lequel le personnage féminin est condamné dans le conte de fées, en une preuve de l'amour que Saturnine porte à don Elemirio. Vouloir entrer dans la chambre noire n'est pas le désir de savoir ce qui se trouve au-delà de la porte, mais le désir de découvrir l'homme qu'elle aime.

L'unique crime de toutes ces femmes était « la curiosité envers un homme qu'elles avaient été assez bêtes pour aimer ! » (Nothomb, 2012 : 72). Saturnine ne cherche pas à pénétrer les secrets de l'autre tout comme dans le cas de Judith de l'opéra de Béla Bartók. Don Elemirio lui avoue ouvertement avoir causé la mort de ses huit colocataires. Sa curiosité est d'une autre nature. Elle croit jusqu'au dernier instant dans l'innocence de l'Espagnol et elle espère qu'il n'est pas un criminel.

Bien qu'au début elle tombe amoureuse, charmée par l'étreinte d'une robe cousue par une machine à coudre qu'elle soupçonne de chamanisme, Saturnine s'impose de voir les choses avec lucidité, de rationaliser le sentiment qu'elle ressent, de clarifier tous les détails de ces meurtres. Le conflit bien-mal de la version traditionnelle est intériorisé dans le roman. Saturnine se voit partagée entre ses sentiments et le devoir qu'elle a et qu'elle commence à comprendre. Dans un premier temps, elle n'accepte pas la vérité et essaie de se convaincre que l'innocence de don Elemirio est tout à fait possible et qu'elle peut annuler facilement les preuves de sa culpabilité. Mais cette femme, différente à toutes les autres, que l'Espagnol même a placée sous l'égide d'Athènes et donc de l'intelligence, comprend la vérité et le chemin à suivre en dépit de tout le bouleversement que son for intérieur éprouve.

Les scènes dialoguées sont très importantes dans les versions traditionnelles du conte en question. La scène entre l'épouse et Barbe-Bleue qui lui demande de se préparer pour la mort est mémorable. Dans le texte de Charles Perrault, afin que ses frères puissent venir la sauver, la femme essaie de prolonger le plus possible l'attente. Dans le roman nothombien, vers la fin, il y a une scène qui dépasse par son dynamisme et significations toutes les autres. Hantée par le désir de savoir avec certitude la vérité sur les crimes, Saturnine se réveille en pleine nuit et pénètre dans la chambre de don Elemirio un couteau à la main. Son désir n'est que de s'assurer de l'innocence de celui qu'elle aime : « J'espérais qu'elles avaient vu dans la pièce interdite une chose insoutenable. J'espérais qu'elles avaient choisi de disparaître pour ce motif. [...] J'ai voulu que vous ne soyez pas un assassin » (Nothomb, 2012 : 95). Mais devant la culpabilité que don Elemirio accepte avec sang-froid, Saturnine n'a pas d'autre choix et doit, à son tour, accepter la macabre réalité.

Les gestes et le discours de Saturnine sont d'une violence atroce. Elle s'empare peu à peu de la cruauté dont le féerique Barbe-Bleue a fait preuve. Les crimes de don Elemirio n'ont rien de sanglant. Saturnine, cette femme ayant le couteau à la main, est celle qui ajoute au roman la couleur du sang, sans lequel une histoire de Barbe-Bleue nous semblerait incomplète.

– Taisez-vous ! dit-elle en brandissant le couteau. [...]

Saturnine s'avança jusqu'au lit et pointa la lame sur sa gorge.

– Je vous ordonne de vous taire. [...]

Pour bien lui prouver qu'elle ne plaisantait pas, la jeune femme lui entailla légèrement la tempe et lui montra le sang sur la lame (Nothomb, 2012 : 96).

Bien qu'elle soit convaincue de cette vérité cruelle et brutale, Saturnine ne renonce pas à chercher comment pardonner l'homme aimé. Entrée avec don Elemirio dans la chambre noire, ce sanctuaire de l'amour, « elle quitta la pièce d'un bond, remit en marche le dispositif cryogénique et ferma la porte » (Nothomb, 2012 : 122). En s'emparant des armes du bourreau, la chambre noire et l'interdiction, Sa-

turnine promet de libérer don Elemirio seulement s'il lui jure de ne pas mettre dans son panthéon, la photo qu'il lui a prise afin de compléter sa collection chromatique. L'Espagnol reste égal à lui-même et il lui avoue que tout comme Dieu, il ne peut pas renoncer au jaune lors de la création de l'arc-en-ciel. Cet endurcissement dans le péché est impardonnable. La seule manière de sauver don Elemirio, de se sauver et d'accomplir ce devoir dont elle devient au fur et à mesure consciente est de le laisser mourir.

Mettre « ses lèvres sur la porte noire, à l'endroit où s'appuyait la nuque du condamné » (Nothomb, 2012 : 123) c'est le geste d'une douleur, d'un adieu qu'elle aurait voulu ne jamais faire. Cette scène, c'est le tableau du regret, le regret de voir que l'amour n'a pas pu changer l'homme aimé mais aussi le regret de se voir obligée de s'identifier à lui et de prendre sa place. Pour don Elemirio, aimer c'est laisser mourir ses bien-aimées et c'est compléter, à tout prix, l'arc-en-ciel de la chambre noire. Saturnine refuse de mettre sa photo dans ce sanctuaire macabre. Elle se sauve non pas d'une mort physique mais d'une mort spirituelle.

*

Le roman montre que, sous une forme ou une autre, le conte de fées peut revenir, être présent, re-contextualisé. L'histoire de Saturnine permet d'en briser le caractère répétitif. La jeune fille n'exonère pas les huit femmes de la culpabilité qui consiste dans leur refus de voir la vérité, de comprendre qu'il faut arrêter l'enchaînement de crimes : « Quel piège grossier ! Je ne sais pas qui je méprise le plus : les malheureuses qui y sont tombées ou le misérable qui l'a tendu » (Nothomb, 2012 : 33). Ces femmes sont aussi coupables, voire plus coupables, que le bourreau lui-même. À la différence de ses prédécesseurs, Saturnine représente l'individu contemporain, cherchant sa propre identité et originalité, qui veut se distinguer de la foule et briser les règles. Cette héroïne devient plus que le méchant. Dans le sens greimassien, elle devient un anti-actant. Ses actions vont au-delà du bien et du mal et ce personnage s'adapte à la complexité de l'être humain contemporain et à l'essence du personnage romanesque.

La distinction que E. M. Forster (Forster, 1999) fait entre les personnages en relief, « round characters », et les personnages plats, « flat characters », en fonction de leur prévisibilité ou de leur imprévisibilité dans un roman, illustre l'évolution de Saturnine. Dans le conte de fées traditionnel, les personnages plans sont omniprésents et leurs actions sont facilement prévues par le lecteur.

Rien de subtil dans tout cela ; et surtout, on ne distingue aucune évolution vers une humanité supérieure. À la fin de l'histoire, Barbe-Bleue et sa femme sont exactement tels qu'ils étaient au début. Des événements catastrophiques ont eu lieu, mais personne ne s'en trouve mieux, sauf peut-être la société qui est débarrassée d'un Barbe-Bleue (Bettelheim, 1976 : 434).

Dans l'opéra de Béla Bartók, Barbe-Bleue a l'espoir que l'amour de Judith mettra fin à une terrible et perpétuelle solitude. Mais sa situation ne change pas. Judith reste égale à toutes ses prédécesseurs et sa curiosité catastrophique lui annonce une fin déjà connue que l'homme regrettera à jamais.

Dans son roman, Amélie Nothomb fait de Saturnine un personnage en relief, dynamique, qui par sa métamorphose change le cours de l'histoire stéréotypée. Elle

s'inscrit parfaitement dans cette démarche de réinvention et de ré-contextualisation du conte de fées à notre époque, qui propose d'acclimater et d'harmoniser l'œuvre littéraire et l'être humain contemporain.

Le test pour un personnage en relief consiste à voir s'il est capable de nous surprendre de manière convaincante. S'il ne nous surprend jamais, c'est qu'il est plan. S'il ne nous convainc pas, c'est qu'il est plan avec la prétention d'avoir du relief. Le personnage qui possède du relief a pour lui l'imprévisibilité de la vie : la vie dans les pages d'un livre (Forster, 1999 : 87).

Saturnine passe de l'indifférence et de l'insensibilité face à la disparition de ces femmes mortes, à une prise de conscience fondamentale. Elle devient la révolutionnaire qui s'empare de l'arme du bourreau pour faire justice et pour inverser les rôles. L'imprévisibilité est le mot clé qui décrit son parcours dans le roman. L'intensité de son conflit intérieur est violente. Elle veut résister contre un sentiment d'amour qu'elle ne veut pas accepter, mais qu'elle ne peut pas étouffer. Saturnine lutte pour l'innocence de l'homme qu'elle aime, y croit et la cherche jusqu'au dernier moment. La femme renonce au moment où elle comprend, non pas la vérité qu'elle connaît déjà très bien, mais le fait que don Elemirio ne restera qu'un personnage plat, égal à lui-même, du début jusqu'à la fin. Pour lui, cette femme n'est que la photo qui doit compléter l'arc-en-ciel de son panthéon. Dans *Barbe bleue* d'Amélie Nothomb, le personnage féminin féerique se reconstruit à travers le processus d'une apparente « brutalisation » et devient supérieur à son bourreau.

Références bibliographiques

- Barthes, R., (1994) *Œuvres complètes, Tome II 1966-1973*. Paris, Seuil.
- Bartók, B. & B. Bálazs, (1918) *Le château de Barbe – Bleue*, opéra en un acte d'après Charles Perrault créé, à l'Opéra de Budapest [En ligne], disponible sur : http://discorem.free.fr/bartok_livret_barbebleue.html [Dernier accès le 10 Octobre 2019].
- Bettelheim, B., (1976) *Psychanalyse des contes de fées*, Traduit par Théo Cartier. Paris, Éditions Robert Laffont.
- Chevalier, J. & A. Gheerbrant, (1982) *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, R. Laffont.
- Delarue, P. & M.-L. Teneze, (2002) *Le conte populaire français*, Édition en un seul volume reprenant les 4 tomes parus entre 1976 et 1985. Paris, Maisonneuve & Larose.
- Fix, F., (2014) *Barbe-Bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*. Paris, Hermann.
- Forster, E. M., (1999) *Aspects du roman*, Traduit de l'anglais par Sophie Basch. Paris, C. Bourgois.
- Genette, G., (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- Greimas, A. J., (1966) *Sémantique Structurale*. Paris, Larousse.
- Greimas, A. J., (1973) « Les actants, les acteurs et les figures » in Chabrol, C. (dir.), *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, pp. 161-176.
- Megahey, L., (1988) *Bela Bartok – Duke Bluebeard's Castle*, en collaboration avec L'Orchestre philharmonique de Londres dirigée par Adam Fischer [En ligne], disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=p9Aq2WWds8k&t=56s> [Dernier accès le 10 Octobre 2019].

- Nothomb, A., (2012) *Barbe bleue*. Paris, Éditions Albin Michel.
- Perrault, C., (1967) *Contes de Perrault*, Textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire par Gilbert Rouger. Paris, Garnier.
- Saintyves, P., (1987) *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.
- Simonsen, M., (1992) *Perrault. Contes*. Paris, PUF, Coll. « Études littéraires ».
- Soriano M., (1977) *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris, Éditions Gallimard.